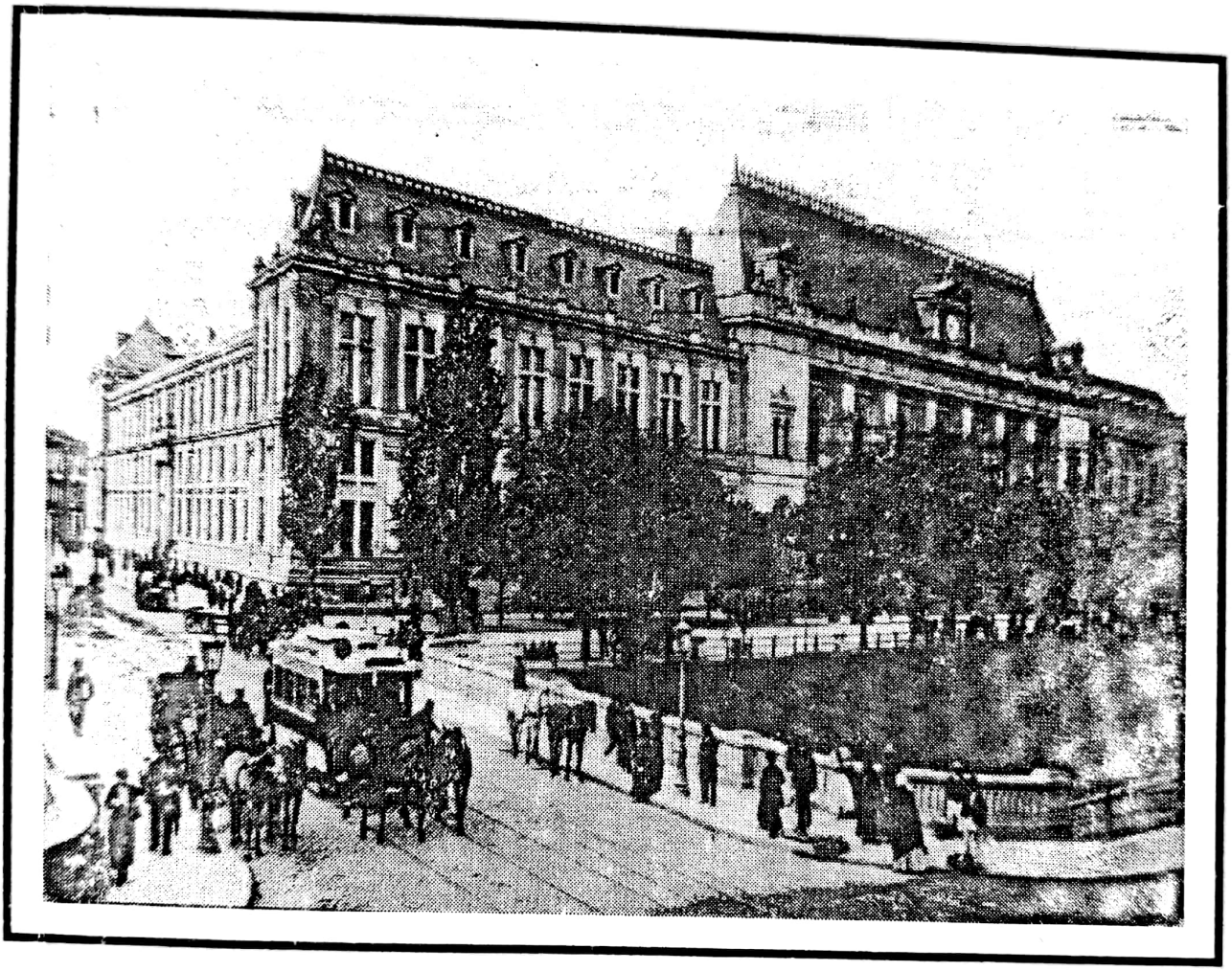
SERGIU AILENEI

STILURI



ÎN PROZA INTERBELICĂ

EDITURA TIMPUL

Scanned with OKEN Scanner

D. Irimia

SERGIU AILENEI

STILURI ÎN PROZA INTERBELICĂ

Domnului profesor
Dumitru Irimia

O carte care reprezintă, în viziunea autorului, o contribuție personală la dezvoltarea „școlii ieșene de stilistică"
(citat din Ileana Oancea)

Sergiu Ailenei

Scanned with OKEN Scanner

Coperta: Doina BUCIULEAC
Ilustrație din colecția particulară D.GRUMĂZESCU

ISBN: 973-8003-61-X

© Toate drepturile asupra prezentei ediții aparțin Editurii TIMPUL,
Bd. Copou nr. 3-5, Iași, 6600, Tel./Fax: 032-145884,
e-mail: timpul@mail.dntis.ro

Scanned with OKEN Scanner

SERGIU AILENEI

STILURI ÎN PROZA INTERBELICĂ

Scanned with OKEN Scanner

"Stilul este unicul obiect al criticii literare, iar adevărata misiune a istoriei literaturii constă în a diferenția, a valorifica, a corela şi a clasifica stilurile particulare".

Dámaso Alonso

"Şi mai rămâne în sfârşit faptul, niciodată destul de subliniat – o analogie cu dublul aspect al limbii ca **ergon** *şi ca* **energeia**, *- că de la sistem la individ nu se poate ajunge decât printr-un salt şi că munca de analiză stilistică individuală nu poate fi pregătită de o stilistică generală decât în foarte mică măsură".*

Wolfgang Kayser

Scanned with OKEN Scanner

CUVÂNT INTRODUCTIV

În linii mari, lucrarea de față se înscrie în direcția denumită generic "critică stilistică". Autorii care fac obiectul interpretării din această perspectivă sunt prozatori din perioada interbelică. Sunt puse în valoare calități estetice, şi, datorită conotației diacronice, este încercată, în forme atenuate, chiar o "revizuire a valorilor", după criterii de ordin stilistic.

Capitolul teoretic este divizat în două secțiuni relativ distincte, gândite însă în perspectiva unei succesiuni logice implicite. În *Metamorfozele ideii de stil* se intenționează nu neapărat justificarea relativității funciare a noțiunii, ci mai curând delimitarea conceptelor de stil lingvistic, al autorului, al operei, al curentului sau chiar al culturilor. Sunt însă evidențiate, chiar dacă succint, note definitorii ale ideii de stil "general", ca specificul, unitatea, redundanţa, valabile în quasitotalitatea diacronică a accepțiilor acordate noţiunii. Nu este însă suficient pentru localizarea mai strictă a perspectivei asupra stilului din lucrare, din acest motiv fiind aduse în discuție, cu accente critice, câteva dintre concepțiile moderne. Sunt astfel reliefate ideile lui Bally, Spitzer, Dámaso Alonso sau Tudor Vianu. Trebuie subliniat amănuntul că accentul a fost pus pe definirea stilului din perspectiva specificului operei literare, viziunea stilisticianului spaniol fiind considerată, în concluzie, drept cea mai apropiată de o abordare complexă a stilului literar. Nu este însă intenționată o polemică cu accepția lingvistică a noțiunii, aceasta din urmă fiind cu certitudine mai precisă. Riscul asumat prin centrarea pe ideea de "stil al operei" implică o anumită oscilație conceptuală, fapt sesizabil de altfel la reprezentanții de marcă ai criticii stilistice.

Subcapitolul *Despre metodă* se doreşte în principiu o justificare a deschiderii interpretării stilistice. În diacronie, "metoda" de fapt nu este una singură, existând mai multe ipostaze, de la "cercul

Scanned with OKEN Scanner

filologic" spitzerian până la analiza stilistică. Puncte comune totuşi există, cum se accentuează în prima parte a subcapitolului, printre acestea selecţionarea elementelor cu adevărat semnificative, deseori sesizabile prin prisma redundanţei.

Apropierea de critica tradiţională este argumentată prin prezentarea succintă a punctelor de vedere ale reprezentanţilor de marcă (Spitzer, Vossler, Dámaso Alonso, Auerbach, Jean Rousset, Tudor Vianu). Pe parcursul lucrării, vor fi exploatate câteva din principiile de metodă consacrate, ca apelul inevitabil la intuiţie sau personalizarea interpretării în funcţie de specificul fiecărui text în parte. Asemenea proceduri oferă posibilităţi mai largi interpretării, în acelaşi timp existând riscul suprapunerii de obiect cu discipline conexe.

"Limitele stilisticii" – după formula lui Dámaso Alonso – sunt din mai multe motive evidente. Unul dintre acestea constă în imposibilitatea aplicării exclusiviste, ca metodă dar şi ca demers hermeneutic.

Văzută în lucrare mai mult ca sinteză şi mai puţin ca analiză, critica stilistică nu se poate pretinde o metodă infailibilă. Pentru o demonstraţie mai amplă – aşa cum se poate vedea din stuctura lucrării – este propus un scriitor anume (Mateiu I. Caragiale), alegerea nefiind desigur întâmplătoare. În esenţă, opera autorului *Crailor de Curtea-Veche* este privită din perspectiva "pluristratificării", o inovaţie constând în inversarea viziunii în raport cu abordarea convenţională.

Nivelele "lingvistice" (fonetic, morfologic, sintactic, lexical sau figural) sunt lăsate pentru final, chiar şi în acest caz procedându-se la selectarea câtorva aspecte generale mai semnificative. O posibilă direcţie de dezvoltare a lucrării ar fi fost constituită de o analiză exhaustivă a elementelor relevante la acest nivel al textului.

Dimpotrivă, am început cu un capitol despre concepţia estetică a lui Mateiu I. Caragiale, prezentă implicit, la nivel metatextual. Îi urmează o parte consacrată imaginarului specific categoriei balcanismului literar, definitorie pentru individualitatea viziunii în *Craii de Curtea-Veche*. Inclusiv subcapitolul al treilea, *Căile libertăţii*, este conceput ca o motivare, la nivelul unei simbolistici de esenţă filosofică, a unor sintagme revelatorii pentru

Scanned with OKEN Scanner

semnificațiile operei. *Reîntregirea genurilor*, legătura dintre semnificații și planul poeticii textului devine explicită.

În capitolul despre Sadoveanu, se insistă asupra aspectului manierist, definit într-o dublă ipostază, ca autopastișare și, respectiv, ca baroc de tendință orientală. Perspectivele sunt însă în mod explicit diferențiate. Mai întâi sunt căutate resorturi ale "monotoniei" operei sadoveniene, nefiind omisă, în câteva cazuri, nici ipoteza unor execuții expeditive. Asianismul stilistic este privit în contextul sectorului tematic al bizantinismului, în *Creanga de aur* și alte opere reprezentative ale seriei. Chiar dacă poate fi interpretat și într-un sens mai profund, barocul tipic sadovenian iese cu claritate în evidență la un nivel exterior al textului; constatarea este impusă de previzibilitatea unor construcții particulare, a căror perioadă revine de mai multe ori în fiecare operă a scriitorului.

Și Ion Vinea ar putea fi încadrat, cel puțin în parte, într-o serie a manieriștilor, prin redundanța la fel de vizibilă a construcțiilor specifice; dintre acestea, se detașează cele caracterizate prin prezența atributului substantival în genitiv, ca în sintagma "glasul sterp al vrăbiilor", turnură ce imprimă poate însuși ritmul operei. În interpretarea *Paradisului suspinelor*, perspectiva va fi mai curând de esență naratologică, prin demontarea tehnicii de factură cinematografică. Romanele *Lunatecii* sau *Venin de mai* sunt privite într-un dialog textual cu opera lui Mateiu I. Caragiale.

Formula "logica sentimentelor" sugerează cartezianismul analizei psihologice, element definitoriu al scrisului lui Camil Petrescu. În capitolul respectiv sunt mai întâi explicate câteva artificii narative, subliniindu-se revenirea, uneori neobservată, la convenții majore ale romanului clasic. Nu este însă neglijată tehnica perspectivei, de nuanță intelectualistă. Contemplarea spațiului natural provoacă asociații constante cu opere de artă sau cu alte elemente de civilizație; depărtarea este precizată în spirit "scientist", prin reglarea dimensiunilor în raport cu distanța față de observator. Cu toate acestea, raționalismul analizei din *Ultima noapte de dragoste* va fi înlocuit, în *Întâia noapte de război*, de autenticitatea sentimentului de debusolare, care situează în primplan nivelul instinctual al stărilor de conștiință.

Scanned with OKEN Scanner

Naratorul generic din opera lui Anton Holban este un "egocentric", inclusiv prin maniera autoreflexivă a confesiunii. O posibilă distribuție a triadei romanelor reprezentative respectă alternativele raporturilor din cadrul cuplului – de superioritate a protagonistului masculin în *O moarte care nu dovedește nimic*, de egalitate în *Ioana*, de inferioritate în *Jocurile Daniei*. În primul roman, Irinei i se cenzurează limbajul, Ioana fiind în schimb considerată un interlocutor cu drepturi de expresie egale. Monopolul asupra perspectivei este deținut de naratorul generic; caracterul involuntar al evocărilor sale motivează, la nivelul alcătuirii exterioare, fragmentarismul textului, disipat în numeroase secvențe.

În capitolul despre M. Blecher, abordarea este centrată pe relevarea structurilor specifice ale imaginarului, privite într-o manieră cât mai sistematică cu putință. Printre elementele distinctive sunt citate simbolurile particulare, inclusiv personaje care pot fi investite cu acest statut. O parte a simbolisticii se grupează după criteriul spațialității, bazată în special pe contrastul dintre închidere și deschidere, cu siguranță semnificativ în contextul operei. Tot pe plan semantic, o altă asemenea opoziție simbolică este cea dintre animat și inanimat. Pe ansamblu, viziunea artistică particulară poate fi numită metaforic "presocratică", însă ipostazele posibile ale materiei primordiale (noroiul, pasta, ceara) nu au nimic în comun cu elementele din filosofie. Nici din perspectiva bachelardiană, specificul viziunii lui M. Blecher nu iese prea mult în evidență, deși focul, apa, pământul sau aerul sunt investite cu un anumit statut simbolic. Universul fictiv este prin excelență dinamic, nu întâmplător procesul esențial fiind dezagregarea, sub forma gradată a inconsistenței, fluidității, topirii sau combustiei. La nivel organic, o ipostază definitorie a procesului fundamental este descompunerea, generând, în spiritul esteticii urâtului, viziuni universale memorabile.

Nici opera unor scriitori relativ mai puțin importanți nu este lipsită de interes, din perspectivă stilistică. Pavel Dan poate fi circumscris unei scrieturi deterministe, în sens larg, însemnând evidențiere a cauzalității sau a semioticii rurale demonstrative. La fel de semnificative pot fi considerate și alte note specifice ale viziunii, ca animismul sau materialitatea.

Scanned with OKEN Scanner

Paginile despre Alexandru Philippide îşi propun, printre altele, evidenţierea unui anacronism artistic asumat, în raport cu tendinţa modernistă a epocii interbelice. O asemenea intenţie este sugerată de "spiritul geometric" în care, cu ajutorul contrastului în special, *Floarea din prăpastie* este construită. Inclusiv în fizionomia personajului se poate distinge o manieră a reprezentării tipică pentru arta cubistă, reliefând aceeaşi tendinţă spre abstractizare. Psihologic, structura personajului Budu este configurată printr-o serie semnificativă de metafore ale edificiului. Simbol spaţial predilect al lui Philippide, construcţia se va înscrie într-o paradigmă specifică literaturii autohtone, cu nuanţe ale goticului însă, în nuvela *Îmbrăţişarea mortului*.

Un rezultat al corelării stilurilor constă în sublinierea unor note comune definitorii la scriitori structural diferiţi în aparenţă. Astfel, nuanţe calofile oarecum paradoxale pot fi sesizate la M. Blecher sau chiar la Camil Petrescu; grotesc de factură zoomorfă, la Mateiu I. Caragiale, M. Blecher, Pavel Dan, Sadoveanu; manierism la Sadoveanu, Ion Vinea, Mateiu I. Caragiale şi alţii; cartezianism la Camil Petrescu, Anton Holban sau Alexandru Philippide. Acestea sunt doar câteva exemple dintr-o listă prin definiţie deschisă. Puncte comune în structura de adâncime a practic tuturor operelor analizate pun pe de altă parte problema existenţei unui model narativ abstract specific epocii.

Scanned with OKEN Scanner

I. PRELIMINARII TEORETICE
1. Metamorfozele ideii de stil

Noțiunea de stil este folosită astăzi în foarte multe domenii și întrebuințarea ei tinde să se lărgească mereu. Dintr-o perspectivă diacronică, din antichitate până astăzi sensurile acordate conceptului au evoluat sensibil. În funcție de ariile în care este utilizat, o variabilitate a sensului poate fi sesizată și în prezent. În unele domenii, stilul rămâne o expresie generică a specificului unei persoane, unei epoci etc. În spațiul restrâns al disciplinei care are ca obiect stilul, se poate discuta de o aplicare diferită a noțiunii în spațiul vorbirii obișnuite, pe de o parte, în cel al operei literare, pe de altă parte. Indiferent de deosebirile de viziune, uneori semnificative, între stilisticieni, o diferențiere în interiorul noțiunii poate fi sesizată, chiar prin prisma existenței sintagmelor "stil lingvistic", "stil individual (al scriitorului)", "stil al operei" etc.

Wolfgang Kayser încearcă, în *Opera literară*, o sistematizare a definițiilor date noțiunii de stil, delimitând elementele redundante. De fiecare dată, "stilul este ceva individual: specificul unui om, al unei epoci etc"[1]. În al doilea rând, stilul reprezintă o unitate: "Toate semnalmentele care fac parte din stil, adică trăsăturile stilistice, sunt armonizate între ele..."[2]. Faptul permite constituirea unei antinomii între stilul omogen și cel neomogen (al textelor în proză), din această perspectivă putându-se vorbi de scriitori cu și fără stil (sau, în spațiul artei, de baroc ca lipsă de stil)[3]. În al treilea rând, stilul exprimă ceva specific pentru personalitatea umană: "Noțiunii de stil în general îi este inerentă această relație cu umanul. Nu vom spune că o pânză de păianjen, un copac, un peisaj au stil"[4]. O altă caracteristică generală a stilului, pornind tot de la o sugestie a autorului *Operei literare*, constă în caracterul repetitiv al noțiunii. Din această perspectivă, stilul poate fi privit ca totalitate a elementelor care se repetă. Chiar dacă redundanța nu este unica trăsătură și nici nu acoperă integral toate situațiile concrete în care noțiunea poate fi utilizată, în absența principiului repetitiv stilul unui locutor obișnuit, de exemplu, sau chiar al unui scriitor ar fi mai greu sesizabil. O posibilă ilustrare a acestei idei poate fi oferită de însuși unul din principiile metodei lui

Scanned with OKEN Scanner

Leo Spitzer, care recomanda lectura repetată a unui text literar, până când o particularitate oarecare va atrage atenţia[5]. Astfel de fapte de stil semnificative, esenţiale de multe ori pentru definirea identităţii unui scriitor, în practica analizei stilistice sunt totodată şi cele semnificative prin redundanţă.

În tendinţa de a-şi delimita propriul domeniu, stilistica se află în relaţie, în diacronie sau sincronie, cu numeroase discipline învecinate ca obiect de cercetare. În perioada modernă, trebuie subliniat impulsul reprezentat pentru stilistică de către lingvistică. Indiferent de variaţia concepţiilor individuale, dintotdeauna relaţia cu teoria generală a limbii a fost esenţială, inclusiv critica stilistică fiind tributară influenţei disciplinei saussuriene. Un fenomen semnificativ poate fi considerat şi diviziunea între stilisticienii proveniţi din spaţiul lingvisticii şi al literaturii, generând inclusiv dispute privind domeniile de competenţă. Pe un alt plan, nu trebuie neglijat nici faptul că influenţa lingvisticii fusese pregătită de considerarea literaturii ca artă a cuvântului, în special de reprezentanţii şcolii simboliste, apoi de Valéry, Croce etc.

Reluând ideea lui Humboldt despre limbă ca *ergon* şi ca *energeia*, Saussure făcea importanta dihotomie dintre *langue* (limba ca sistem sau ca fenomen social) şi *parole* (actualizare individuală)[6]. De la aspectul vorbit şi sincronic al limbii porneşte Charles Bally, discipol al lui Saussure şi fondatorul stilisticii lingvistice. Sintagma în sine a suscitat controverse, pentru T. Vianu , de exemplu, stilistica neputând fi prin însăşi natura sa decât lingvistică[7]. Un amănunt potenţial semnificativ constă în faptul că denumirea este folosită mai ales în contextele în care apare opoziţia dintre stilistica lingvistică şi cea literară. Şi la alţi stilisticieni este sesizabilă o evitare neîntâmplătoare a sintagmei. Kayser, de exemplu, foloseşte ca denumire pentru orientarea specifică "stilistica lui Bally"[8] etc. Opoziţia însăşi a fost generată de fundamentarea disciplinei de către lingvistul genevez, la începutul secolului XX, şi în special de excluderea din obiectul său a stilurilor scriitorilor[9]. Bally era interesat de cercetarea limbilor naţionale şi nu a literaturii, înţelegând prin stil afectivitate, emoţionalitate – o viziune psihologică şi totodată socializată asupra noţiunii. Ceea ce dorea să scoată în evidenţă era expresivitatea locutorilor obişnuiţi, nu originalitatea scriitorilor, diferenţiaţi de folosirea limbii în mod voluntar (nu spontan, ca în cazul vorbitorului obişnuit) şi animaţi de finalitatea estetică. După

Scanned with OKEN Scanner

stilistician, domeniul noii discipline putea fi delimitat cu relativă precizie: de elementele raționale ale limbajului urma să se ocupe gramatica, cele afective revenind stilisticii. Factor creator de stil era așadar afectivitatea, exprimată în vorbirea locutorului obișnuit. Conceptul de expresivitate, important în stilistică, era redus de Bally la domeniul afectivității, și, pe un alt plan, la cel al oralității, limbajul scris fiind de asemenea exclus din sfera noii discipline. Limitarea expresiei subiectivității la aspectul emoțional a fost considerată însă de unii stilisticieni restrictivă, mai ales atunci când a fost aplicată în domeniul complex al stilurilor literare[10]. Delimitarea de literatură făcută de Bally a constituit totodată un impuls pentru tendința de reunificare a stilisticii[11].

Linia lui Bally a fost continuată, putându-se vorbi de o orientare distinctă în stilistica secolului XX. Din spațiul european, francez în special, pot fi citați Charles Bruneau, Jean Marouzeau[12], Marcel Cressot, Giacomo Devoto[13] etc., care au lărgit sfera stilisticii, anexându-i și limba literaturii. În spațiul românesc, linia ballyană este reprezentată de o direcție specifică, dintre reprezentanții acesteia detașându-se Iorgu Iordan[14]. Lingvistul român limitează obiectul stilisticii la limbajul popular, dominat de aspectul oralității. Limba scrisă prezintă astfel interes numai în măsura în care se manifestă ca rezultat colectiv și nu ca stil al scriitorului. Pe linia școlii müncheneze (Karl Vossler, Leo Spitzer ș. a.), Iordan adăuga la factorii creatori de stil fantezia sau intenția estetică[15].

Acestei orientări i-au fost aduse obiecții de substanță, din perspectiva adecvării la specificul operei literare. Prin vehemență se detașează Dámaso Alonso, care numea, printr-un paradox, disciplina lui Bally "o stilistică fără stil", deoarece urmărea să elimine din sfera de cercetare stilurile personale ale autorilor: "O dată cu stilul este eliminat și scriitorul"[16], afirmă stilisticianul spaniol. Pentru acesta, stilul este tocmai ceea ce individualizează, elementul din vorbire care nu poate fi redus la limba comună, diferențierea ultimă a personalității. O altă obiecție are ca motiv reducerea, de către Bally, a motivațiilor complexe ale actului creator la intenția pur estetică. Stilisticianul genevez urmărise să stabilească astfel o opoziție clară între spontaneitatea atribuită expresivității vorbitorului obișnuit și caracterul elaborat al textului literar. Problema astfel deschisă va constitui un alt obiect de controversă a stilisticii.

Scanned with OKEN Scanner

Succesorii lingvistului genevez au încercat să integreze stilisticii ballyene şi stilul scriitorilor. Principala obiecţie care le-a fost adusă poate fi sintetizată tot prin intermediul lui Dámaso Alonso. Un alt paradox sesizat de stilisticianul spaniol, de această dată între "urmaşii lui Bally" şi lingvistul genevez însuşi consta în faptul că succesorii săi, intrând în domeniul literaturii, contraziceau punctul de plecare al concepţiei ballyene[17]. În stilistica de mai târziu, se poate constata fie tendinţa de a scoate în evidenţă legăturile care există între vorbirea obişnuită şi limbajul scriitorilor, fie de a sublinia diferenţele structurale dintre cele două forme de expresie. Dámaso Alonso se pronunţă pentru identitatea de esenţă dintre acestea, răsturnând însă raportul stil colectiv – stil individual al scriitorului în favoarea acestuia din urmă[18]. De pe alte poziţii, Vianu se pronunţă tot în favoarea unei singure stilistici[19].

Ambele tendinţe – de subliniere a deosebirilor sau a apropierilor organice – pot fi urmărite în evoluţia ulterioară a stilisticii. Un aspect particular al relaţiei dintre expresivitatea limbii populare şi limbajul scriitorilor îl constituie prezenţa figuralităţii. Încă din poetica antică, aceasta a fost considerată o marcă a literaturităţii, în special a stilului înalt al genului liric. Dumarsais sesizează însă un posibil aspect paradoxal al figurilor retorice, arătându-se convins că într-o zi de târg se "fac" mai multe figuri decât în mai multe adunări academice[20]. Situaţia figurilor poate fi extrapolată la nivelul tuturor procedeelor (mijloacelor stilistice), care se regăsesc în bună măsură în limba comună şi în textele scriitorilor, fără ca acest punct de convergenţă să şteargă diferenţele structurale dintre ele.

În contextul stilisticii funcţionale mai ales, dar şi a unei categorii de studii având ca obiect diferite limbaje, aceste opoziţii au fost investigate într-o manieră sistematică, fiind scoase în evidenţă aspectele funcţionale, caracteristicile structurale de ansamblu sau cele situate în diferitele straturi ale expresiei etc. Plecând de la ideea că limbajul poeziei trebuie privit în opoziţie cu cel uzual, formulată în poetica aristotelică, unii autori au considerat textul poetic drept un cod semiotic distinct, inclusiv în contextul stilului beletristic. Astfel, pentru reprezentanţii şcolii formale ruse, limbajul poetic constituie un sistem, asemenea unei limbi naturale (faţă de care, precizează Mihail Bahtin, există însă diferenţe fundamentale)[21].Nivelul maxim al opoziţiei se stabileşte, după Solomon Marcus între limbajul poetic şi

Scanned with OKEN Scanner

cel științific, printr-un sistem de proprietăți structurale antinomice. După autorul *Poeticii matematice*, cel dintâi este prin excelență conotativ, deschis, intraductibil, reflexiv, imprevizibil, inefabil, spre deosebire de polul reprezentat de limbajul științific – denominativ, închis, traductibil, tranzitiv, previzibil, explicabil etc[22].

Retorica se asociază cu stilistica în mod organic. Fără îndoială, rădăcinile stilisticii literare trebuie căutate în poeticile Antichității. Anticii limitau stilul la figurile folosite de un autor. Ideea de poeticitate însăşi era concepută în primul rând ca ornamentație, concepție care s-a perpetuat un timp îndelungat[23]. Pe lângă atribuirea de nume figurilor retorice, tot în Antichitate a fost fundamentată terminologic categoria stilurilor generale, în esență expresie a dezideratului adecvării limbajului la conținut. Cunoscute mai ales sub forma unei triade clasice (stil înalt, mediu şi umil), acestea erau în realitate cu mult mai numeroase. În mod semnificativ, Heinrich Lausberg citează peste 80 de asemenea stiluri[24]. Pe un alt plan, tot atunci sunt formulate trăsăturile generale ale stilului "bun". Din această perspectivă, un autor, pentru a scrie bine, trebuie să urmărească claritatea, proprietatea, efectul obținut prin ornamentația figurală, concizia, noutatea etc. În pofida nuanței restrictive, în măsura în care aceste proprietăți reprezintă constante stilistice, ele nu şi-au pierdut în totalitate valabilitatea de criterii estetice în aprecierea calităților stilului. Toate aceste reguli ale poeticii clasice, normativă prin definiție, au stârnit reacții, vizând în special aspectul dogmatic. O ramură a acestui tip de stilistică restrictivă este astăzi resuscitată în scop pragmatic, prin intermediul îndreptarelor destinate folosirii stilurilor funcționale ale limbii.

Tot la începutul secolului XX, stilistica s-a ramificat în mai multe direcții. Şcoala lui Vossler înțelegea sistemul limbii personale a unui autor ca expresie a personalității acestuia. Dar pe Croce sau pe Vossler îi interesa mai curând aspectul estetic al limbii, stilul scriitorului rămânând în plan secund. În interiorul raportului colectivitate – individ însă, rolul celui din urmă apare mult amplificat, ajungând până la a atribui personalității rolul inovator în sistemul limbii. După Vossler, orice noutate în limbă are un caracter individual, răspândindu-se apoi în mijlocul comunității prin imitație[25]. Indivizii inovează impulsionați în primul rând de intenția estetică. O consecință a acestei premize constă în identificarea lingvisticii cu estetica, Vossler echivalând istoria limbii cu istoria

Scanned with OKEN Scanner

artei[26]. Limbile naționale nu sunt considerate niște concepte abstracte, ci privite prin prisma indivizilor care le vorbesc. Viziunea a dus la conceperea limbilor naționale ca stiluri[27], perspectivă care nu și-a pierdut în totalitate actualitatea. Ideea de stil ca personalitate capătă astfel o amploare deosebită, sistemul limbii însuși fiind privit prin intermediul identității stilistice a celor care o actualizează.

Raportul dintre fenomenul lingvistic și cel literar este multiplu. Spiritul limbii generează, în viziunea vossleriană, forme artistice obiective (un exemplu este trecerea de la principiul metric al versului antic la cel ritmic al poeziei romanice). Marii scriitori mai ales au capacitatea de a le intui și chiar de a impune tendințele latente ale limbii ca normă. Excepția însăși este semnificativă: Dante scrie *Divina Comedie* influențat de spiritul "latinei atemporale", ridicând astfel italiana la rang de limbă poetică[28].

La Leo Spitzer, în schimb, nu factorul estetic se situa în primplan, ci cel psihic. Psihicul scos la suprafață era de fapt subconștientul autorului, ca persoană biografică. Influențată de spiritul epocii, concepția lui Spitzer a dus la apariția unei direcții psihanalitice în stilistică[29]. Opera literară devine mai mult un document în care sunt descoperite complexele autorului. În *Critica stilistică și istoria limbajului* (1928), Spitzer pornea de la ideea că fiecărei emoții sau abateri de la starea psihică normală îi corespunde o deviere de la întrebuințarea lingvistică uzuală[30]. În sens invers, acest gen de abatere poate fi privit ca indiciu al unei stări neobișnuite, dar și ca semn al originalității. În limbajul unui scriitor, toate devierile au un numitor comun, numit de stilisticianul german "etimon spiritual", "rădăcină psihologică" a tuturor trăsăturilor de stil ale operei.

După viziunea stilului ca ornamentație, următoarea etapă semnificativă poate fi așadar generic numită stilul ca personalitate, accepție exprimată sintetic în maxima lui Buffon[31]. Mai târziu, tendința capătă o formă accentuată la Henri Morier (*La psychologie des styles*, 1959), care consideră stilul "o problemă de caracter" și îl pulverizează în 70 de variante psihologice, potrivite cu temperamentul scriitorilor[32].

La începutul secolului XX, Vossler, Croce sau Spitzer au în vedere stilul personal al unui scriitor. Unul din obiectivele esențiale ale stilisticii (literare) constă în relevarea, prin diverse metode, a identității stilistice sau, după formula lui Adrian Marino, a esenței

Scanned with OKEN Scanner

originale a operei[33]. Din punctul de vedere al cristalizării conceptuale (şi nu al intuiţiilor formulate *avant la lettre*), stilul scriitorului ca obiect al cercetării stilistice precede conceptul de stil al operei. În acelaşi timp, se acreditează ideea că relevarea identităţii stilistice constituie un obiectiv prioritar (după Dámaso Alonso unicul[34]) al criticii literare şi chiar al istoriei literaturii. Stilistica păşeşte astfel pe teritoriul criticii, drumul său fiind anticipat de o intuiţie croceană, conform căreia nu exista nici o diferenţă între critica stilistică şi cea estetică.

În cadrul stilisticii literare autohtone, intersecţia de drumuri ale stilisticii din prima parte a secolului XX se reflectă în viziunea lui Tudor Vianu. În cazul concepţiei sale despre stil poate fi sesizată în primul rând o discrepanţă între studiile cu caracter aplicativ şi încercările de definire a noţiunii[35]. Caracterul structural proteic al acesteia motivează oscilaţia conceptuală din textele teoretice ale esteticianului român, aceeaşi situaţie simptomatică putând fi întâlnită şi la alţi autori. În capitolul introductiv la *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu citează un pasaj din opera lui Mihail Sadoveanu, despre care afirmă: "Ceea ce vom numi *stilul* unui scriitor va fi ansamblul notaţiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive şi prin care comunicarea sa dobândeşte un fel de a fi subiectiv[36]". Într-o dimensiune filosofică, opinia este justificată. Stilul nu poate fi decât expresia unei subiectivităţi (incluzând astfel ideea de particular şi uman, prezentă în toate situaţiile în care noţiunea este folosită). Chiar şi operele ale căror formule narative tind către obiectivare sunt, în ultimă instanţă, structurate într-o manieră specifică, resimt, într-o măsură mai mare sau mai mică, intenţia autorului şi, în general, subiectivitatea acestuia. Acelaşi pasaj sadovenian este dat ca exemplu în *Cercetarea stilului*, studiu apărut în 1955: "Când M. Sadoveanu scrie într-una din operele sale: «Clopotele începură a bate *dulce* şi *trist* de la bisericile târgului», adaosul de determinări adverbiale *dulce* şi *trist* constituie un fapt stilistic pentru că exprimă reacţiunea scriitorului faţă de faptul pe care îl comunică"[37]. Din toate aceste definiţii reiese cu evidenţă faptul că, pentru Tudor Vianu, stilul este o expresie a subiectivităţii sau a personalităţii individuale, însă o concesie este făcută şi dimensiunii "lingvistice" a noţiunii. Această limitare teoretică lasă în afară o categorie de texte literare, reprezentată în special de romanul de tip flaubertian sau cel comportamentist, dar şi de operele scriitorilor "obiectivi",

Scanned with OKEN Scanner

"anticalofili" în general, care evoluează pe linia neutralizării atitudinii narative. Toţi aceşti autori au în comun intenţia de a elimina în mod deliberat subiectivitatea manifestă din vocea naratorului, pentru a induce impresia de obiectivitate (sau autenticitate), a naratorului şi a naraţiunii totodată. Un exemplu sugestiv îl constituie tehnica naratorială din *Doamna Bovary*, Flaubert propunându-şi să "şteargă" autorul din operă, demers reuşit cu excepţia semnificativă a unei singure fraze în care vocea autorului se poate distinge. Nu se poate susţine că asemenea scriitori nu au stil, decât dacă acceptăm sensul restrâns acordat noţiunii de Camil Petrescu sau de alţi anticalofili, cel de scriitură elegantă, eventual ornamentată figural, în sensul poeticii tradiţionale. Dimpotrivă, tocmai această tendinţă programatică spre obiectivarea formulei narative, printr-o mare varietate de procedee constituie, în cazul lor, un aspect stilistic major. Vianu foloseşte frecvent, de altminteri, formule sintetice, ca "stil zguduitor", "stil scormonitor"[38] etc., situate într-o categorie deschisă prin excelenţă, a cărei origine poate fi căutată în epitetele atribuite tipurilor stilistice în poetica tradiţională. Chiar dacă metaforice, asemenea caracterizări constituie o modalitate de realizare a privirii de ansamblu asupra operei.

În definiţiile încercate de Vianu, accentul este pus pe individualitatea umană (una din obiecţiile aduse de Dámaso Alonso concepţiei ballyene consta tocmai în spiritul "colectivist" în care noţiunea de stil era folosită). Exemplele alese de estetician pentru a-şi ilustra teoria sunt însă probe de manifestare a afectivităţii. Aşa cum însuşi autorul *Artei prozatorilor români* precizează în prefaţa la studiul său, în domeniul stilurilor literare operează un sistem de "procedee şi valori stilistice", în bună măsură împrumutat din figurile identificate de retorica antică[39]. Terminologia acesteia este chiar indispensabilă, însă, avertizează Vianu, o analiză stilistică nu mai poate fi limitată la recunoaşterea figurilor din opera unui scriitor[40]. Din acest motiv, Vianu va apela la categoriile lingvistice sau la valorile stilistice ale acestora, apropiindu-se astfel de stilistica lui Bally şi a succesorilor acestuia. De concepţia lui Iordan continuă totuşi să-l despartă deosebiri semnificative. În privinţa stilisticii literare, Vianu se pronunţă în aceeaşi prefaţă în favoarea unei "stilistici generale" a mijloacelor de expresie: "Oricît ar fi de înclinată cercetarea modernă să surprindă ceea ce este individual şi ireductibil în fenomenul literar, (...) ea nu-şi va putea ascunde

inv. 182 400

Scanned with OKEN Scanner

împrejurarea că artistul respectiv întrebuințează totuși forme generale de expresie, comparații și metafore, alegorii și epitete etc.[41]" Prin prisma acestei afirmații, Vianu se încadrează în orientarea numită de Kayser "stilistica generală" sau "a procedeelor", care se distinge, tot conform teoreticianului german al literaturii, prin folosirea categoriilor lingvistice sau a valorilor stilistice ale limbii în domeniul literaturii[42], nu însă pentru a furniza exemple de oralitate, ca în cazul lui Bally sau al lui Iordan. Mai clar poate fi sesizată filiația în studiile lui Vianu în care sunt evidențiate valori stilistice ale categoriilor lingvistice, în special ale timpurilor verbale (*Problema stilistică a imperfectului*, *Mai-mult-ca-perfectul și tehnica narațiunii*, *Prezentul etern în narațiunea istorică* etc[43]). Vianu însuși completează această perspectivă prin centrarea, chiar în *Arta prozatorilor români*, pe individualitatea stilistică a scriitorilor, prin aceasta apropiindu-se de principiile criticii stilistice. Stilisticianul român, prin complementaritatea perspectivelor, oferă astfel un exemplu sugestiv de abordare stilistică dacă nu "generală", atunci totală. Semnificativ este faptul că Vianu însuși a fost obligat să-și depășească, în *Arta prozatorilor români* sau în alte texte cu caracter aplicativ, propriile limitări teoretice sau metodologice.

În spațiul francez, un reprezentant al acestei direcții poate fi considerat Marcel Cressot[44], alții fiind Bruneau și Marouzeau. Linia, orientare distinctă în peisajul stilisticii din secolul XX, nu este perimată, având resurse de dezvoltare în continuare, beneficiind și de avantajele unei abordări exhaustive a nivelului lingvistic al textului literar[45].

Prin cercetarea stilului personal, o anumită operă este privită ca purtătoare de indicii și pusă pe aceeași treaptă cu restul creației. Numai că se poate întâmpla ca două opere ale aceluiași autor să aibă un stil cu totul diferit (un exemplu ilustru este cel al sonetelor și teatrului lui Shakespeare). O posibilă explicație constă în faptul că opera face parte din etape diferite de creație (ca în cazul operei poetice a lui Ion Barbu). O alta, că operele aparțin unor genuri diferite, ceea ce ar însemna ca genul să aibă puterea de a determina el însuși stilul. Asemenea observații au dus către o intensificare a conștiinței autonomiei operei literare. Pe de altă parte, ideea de stil ca expresie a personalității apare relativ diminuată ca importanță, dacă accentul este pus pe unicitatea și autonomia operei literare. Din asemenea considerente, stilisticienii au resimțit necesitatea de a pune

Scanned with OKEN Scanner

în circulație conceptul de stil al operei. După Kayser, există categorii ale percepției care au importanță pentru configurarea stilistică a unei opere literare, dintre care se detașează prin semnificație spațiul și timpul, privite din perspectivă ontologică. În pofida acestui aspect, o tabelă fermă a categoriilor este imposibil de configurat, cum accentuează și teoreticianul german al literaturii[46]. Mai recent, un număr semnificativ de stilisticieni optează pentru o analiză pluristratificată asupra operei literare, straturile fiind, în viziunea lor, cele ale sonorității, cuvântului, topicii, sintaxei etc., dar și al conținutului[47]. O altă ipostază definitorie a conceptului de stil al operei este legată de numele lui Dámaso Alonso. Într-o raportare cu accente polemice la teoria ballyană a stilului, stilisticianul spaniol adaugă în primă instanță elementului afectiv pe cel imaginativ sau cel conceptual din opera unui scriitor, sugerând astfel abordarea imaginarului specific dintr-o operă literară, ca și o reconsiderare a stratului ideatic, exclus de Bally din sfera stilisticii. Dintr-o altă perspectivă, complementară însă, stilul este identificat cu opera însăși, în configurația ei concretă, indivizibilă. Acceptând această premiză, o afirmație ca " stilul este unicul obiect al criticii literare[48]", în pofida formulării tranșante, nu conține nimic șocant. Dacă obiectul criticii este însăși opera literară, în fenomenalitatea ei, prin echivalența între stil și operă cele două planuri se suprapun. Formula lui Dámaso Alonso nu trebuie înțeleasă ca o identificare a perspectivei stilisticianului spaniol cu cea a criticii tradiționale. El însuși stabilește o ierarhie calitativă a receptorului, formată din cititorul obișnuit, critic și, pe treapta superioară, stilisticianul, singurul care depășește nivelul pur empiric (esențial totuși, în viziunea lui Dámaso Alonso) al receptării operei literare. O altă tentativă de definire a stilului operei pornește de la teoria saussuriană a semnului lingvistic. Pe linia unor precursori printre care și Croce (care privea textul poetic ca pe o expresie unică, indivizibilă), Dámaso Alonso situează în centrul demersului stilistic însăși relația dintre semnificant și semnificat. Este nuanțată însăși viziunea saussuriană asupra semnului lingvistic, pentru stilisticianul spaniol acesta având un caracter motivat, în special prin sensurile suplimentare pe care le transmite semnificantul. Raportul nu este văzut unilateral, ci ca o motivare reciprocă și complexă între șirurile de semnificanți și de semnificați din textul literar. Perspectiva stilisticianului spaniol anticipează viziunea structuralistă, așa cum o

Scanned with OKEN Scanner

altă suprapunere, cea dintre stil, semn şi operă deschide calea unei abordări semiotice a stilisticii. Oscilaţia conceptuală, într-o anumită măsură motivată de însuşi caracterul proteic al noţiunii, poate fi sesizată şi în acest caz. Stilul este definit astfel ca "opera literară însăşi, (...) semnul în unicitatea sa[49]".

Concepţia lui Dámaso Alonso deschidea drum unei inovări metodologice. În capitolul *Stil şi semnificaţie* din lucrarea *Ficţiune şi dicţiune*, Gérard Genette consideră esenţial raportul dintre limbaj şi stil, pe de o parte, dintre text şi stil pe de alta. Reţinând de la Bally sau Guiraud ideea de stil ca expresie, Genette[50] stabileşte o echivalenţă între aceasta şi noţiunea de conotaţie. Din perspectiva raportului dintre sensul denotativ (denominativ) şi cel conotativ – sau a relaţiei denotaţie / conotaţie – stilul devine astfel privit egal cu conceptul de conotaţie. Din acest punct de vedere, figurile reprezintă conotaţii de tip indirect. Definirea semantică a stilului propusă de Genette demonstrează pe de o parte încă o dată deschiderea conceptuală a noţiunii, pe de alta fragmentarismul inevitabil al tentativelor de definire precisă.

Stilistica statistică, apărută sub impulsul metodelor matematice, îşi propune să elimine incertitudinea interpretării, însă datele astfel obţinute nu au importanţă decât privite din perspectiva unei semnificaţii majore. Ca exemplu poate fi citată metoda lui P. Guiraud (*Problčmes et méthodes de la statistique linguistique*, 1960), în spaţiul românesc această direcţie fiind reprezentată de un număr de studii, consacrate în special limbajului poetic eminescian[51]. Efectele metodei structuraliste asupra stilisticii sunt însă multiple. Printre acestea se numără dilatarea terminologică a vechii noţiuni de "figură" şi chiar extinderea nomenclatorului acesteia (în studiile de retorică moderne), favorizată de viziunea pluristatificată a textului literar, care permite identificarea unor noi procedee specifice stratului sonor, sintactic etc.

Însuşi principiul analizei stilistice poate fi considerat un efect al noii perspective. Dintre noile viziuni de esenţă structuralistă, cea a lui Riffaterre[52] situează în primplan conceptul de deviere[53] sau cel de context stilistic.

Diviziunea dintre stilistică şi poetică a fost prefigurată de către formaliştii ruşi. Astfel, Mihail Bahtin (care personal se distanţase de ideologia şcolii formale[54]) propunea concentrarea atenţiei de pe stilurile individuale pe "stilistica genului" [55]literarar.

Scanned with OKEN Scanner

Roman Jakobson accentuează conceptul de funcție poetică a limbajului, definită ca centrare a atenției emițătorului pe latura estetică a mesajului (unul dintre factorii angrenați în procesul de comunicare). Principiul de funcționare al funcției estetice este legat de selecție și combinare, modurile de aranjament esențiale în vorbire: "*Selecția* se realizează pe baza unor principii de echivalență, asemănare sau deosebire, sinonimie sau antonimie, pe când *combinarea* – construirea secvenței – se bazează pe contiguitate. *Funcția poetică proiectează principiul echivalenței de pe axa selecției de axa combinării.*"[56] Într-un sens mai general, ideea de motivare a semnelor operei poate constitui un principiu artistic ordonator, în cazul unor anumiți scriitori mai ales, care îl folosesc în mod conștient.

Numele lui Jakobson este legat de cel al școlii de la Praga[57], de orientare structuralistă. Reprezentanții acesteia au acordat atenție studiului limbii literare, concepută ca o variantă diferențiată funcțional de limba comună. La rândul ei, limba literară cuprinde un număr de stiluri funcționale determinate de raporturile sociale (stil beletristic, științific, religios, publicistic, juridico-administrativ).

Deschiderea funciară a noțiunii este demonstrată și de concurența terminologică cu alte denumiri. Există astfel o o oscilație între noțiunea de stil și cea de limbaj (popular, familiar, argotic, respectiv științific, religios etc.). Dificultatea sarcinii de a limita numărul de stiluri potențiale constituie însă un obstacol: "Subdiviziunile pot fi înmulțite sau extinse de la genuri la specii de activitate, ceea ce duce la o varietate teoretic infinită de stiluri, căci fiecare ramură de activitate socială se concretizează din punct de vedere stilistic printr-un număr de particularități care îi sunt proprii și care o fac susceptibilă să devină *stil* pe plan lingvistic"[58].

Pe celălalt plan, al stilului individual, poate fi dat ca exemplu cazul cuvântului "scriitură". Roland Barthes face distincția între "scriitură" și "stil", chiar dacă există, în viziunea sa , o relație între cele două noțiuni: "Dar înainte de orice, stilul este, într-un fel, începutul scriiturii: chiar dacă timid, asumîndu-și mari riscuri recuperatoare, el inaugurează puterea semnificantului"[59]. Conceptul propus de Barthes în *Gradul zero al scriiturii* este însă uneori folosit, în accepția curentă, cu sensul de stil personal.

Indiferent de modul în care este văzut raportul dintre diferite dimensiuni lingvistice sau literare ale stilului (de includere,

Scanned with OKEN Scanner

complementaritate. opoziție etc), deosebirea de nuanță este evidentă între ele. Caracterul polimorfic al noțiunii este demonstrat şi de circulația în limbajul stilisticii a conceptelor de stil al curentului (literar), al epocii (literare), sau chiar al unei literaturi, cu observația că în aceste cazuri conceptul este văzut în latura sa cea mai generală, exprimând ideea de specific sau de unitate. Kayser foloseşte sintagma "stil al curentului" sau al epocii pentru a identifica (după diverse indicii, dintre care nu lipsesc particularitățile lingvistice sau stilistice) autorul unui text, pornind aşadar de la general către particular[60]. Reversul deschiderii conceptuale sau al extinderii ariei de folosință poate antrena imprecizia, şi, în cazuri extreme, chiar confuzia între diferite accepții ale noțiunii. O ipostază a polimorfismului cuvântului este reprezentată de aplicarea în domeniul literaturii a categoriilor folosite inițial în istoria artei. Şi ele variate, acestea definesc specificul unor epoci sau pot reprezenta tipuri atemporale (baroc, clasicism, romantism etern), ori tipologii adaptate la stilistică (ca dihotomia nietzscheană apollinic – dionisiac[61]). Aplicate la opere individuale, asemenea tipare generale nu pot defini decât rareori esența identității stilistice a unui scriitor. Şi în acest caz funcționează principiul unicității operei, individualitatea acesteia fiind imposibil de încadrat strict în scheme prestabilite. O încercare în acest sens, folosind terminologia artei, face în spațiul românesc Nicolae Manolescu în *Arca lui Noe*[62] .

Sfera largă de utilizare a noțiunii este demonstrată şi de alte ipostaze în care poate fi întâlnită de-a lungul timpului. Cea de stil cultural capătă contur în special în filosofia germană a culturii de la începutul secolului XX, reprezentată de Spengler, Frobenius, Wölfflin ş.a. Sub influența acestora, Blaga situează noțiunea în sfere de diversă amploare, acordându-i accepția foarte generală de specific. Un domeniu restrâns este stilul artistic (fie al unei opere de artă, fie al tuturor operelor unei personalități), de la care s-a ajuns treptat, după Blaga, la ideea de stil al culturii[63]. Acesta însumează manifestări spirituale eterogene, legate prin "unitate stilistică" şi având "note stilistice" comune. Poetul îşi propune să privească toate creațiile spiritului uman din perspectivă stilistică. Prezintă interes accentul pe care Blaga îl pune pe caracterul inconştient al stilului, fenomen care "se produce în afară de orice intenții" şi nu ca urmare a unei "voințe de formă"[64].

Scanned with OKEN Scanner

O istorie "generală" a stilisticii ar trebui să cuprindă quasitotalitatea domeniilor în care noțiunea a fost utilizată, dimensiunile multiple ale acesteia fiind în ultimă instanță complementare.

2. Despre metodă

Apropierea de textul literar este influențată de modul în care este definită însăşi noțiunea de stil. Alți factori, care determină în bună măsură variația metodologică, țin de obiectivul propus, care poate fi relevarea stilului unui scriitor, al unei opere (care în majoritatea cazurilor este un text restrâns sau chiar un fragment), al unei tipologii stilistice etc.

Începuturile analizei stilistice trebuie căutate în antichitate, în obişnuința de a identifica "florile retorice" care ornamentau un text. O altă ipostază a "criticii literare" de atunci consta în verificarea adecvării stilului la natura subiectului. Retorica însăşi, în perioada modernă, a fost reabilitată şi chiar extinsă, prin lucrările lui Dumarsais, Fontanier sau cele din perioada contemporană. Retorica nu este doar o disciplină apropiată ca structură, ci face parte în mod organic din sistemul terminologic al stilisticianului. Nici într-o viziune pluristratificată asupra operei literare în general sau a textului poetic, nivelul figuralității nu poate fi omis. Prin redundanță, valoare estetică sau semnificație, o figură retorică poate constitui o trăsătură de stil esențială sau chiar defini specificul unui scriitor. Problema expresivității sau a valorii estetice (chiar dacă prin definiție relativă) a figurilor constituie un punct de interes al retoricii şi stilisticii deopotrivă. Gh. N. Dragomirescu consideră că există criterii estetice aplicabile figurilor (ca simetria sau ambiguitatea)[65]; relativitatea acestora este însă evidentă; în plus, acceptând această premiză, aprecierea critică a unui text nu depăşeşte viziunea tradițională, în care valoarea era raportată la gradul de ornamentație figurală. T. Vianu scria, în prefața la *Arta prozatorilor*: "Întru cât oare, se va obiecta cu toată dreptatea, stilul unui scriitor intră în posesiunea noastră intelectuală, când vom fi deosebit în el imagini, comparații şi metafore, hiperbole şi alegorii..."[66].

Stilisticieni ca Marcel Cressot[67] sau Emil Winkler[68] se disting în spațiul stilisticii prin tentativa de a integra în domeniul disciplinei şi stilul scriitorilor. Pornind de la retorica antică sau cea

Scanned with OKEN Scanner

modernă, ei au încercat să ajungă la un sistem fix al procedeelor (mijloacelor) stilistice, care ar trebui aplicat la orice creație literară. Analiza individuală ar fi astfel în bună parte suplinită. Tendința de a a ajunge la o obiectivare a stilisticii în domeniul literaturii poate fi sesizată chiar în poetica antică. Principiul rămâne mai târziu în esență același, atunci când repertoriului de figuri de i se adaugă diverse tabele de procedee (mijloace) stilistice sau sisteme complexe de valori stilistice ale categoriilor lingvistice, care toate urmează să fie verificate pe text. Aria procedeelor sau valorilor expresive se extinde mereu, în dorința de a ajunge la un sistem general, valabil pentru orice operă. Principala obiecție care poate fi adusă acestei orientări (a cărei importanță pentru stilistică sau perspective de viitor nu pot fi în nici un caz minimalizate) constă în faptul că pe această cale nu poate fi relevat decât prea puțin din individualitatea stilistică a unui scriitor sau a unei opere. Textul concret nu poate fi încadrat în mod forțat într-o schemă prestabilită. Din perspectiva stilisticii scriitorului, diversitatea, precum și caracterul imprevizibil al faptelor de stil precumpănesc asupra așteptărilor. Kayser afirma: "De la sistem la individ nu se poate ajunge decât printr-un salt și munca de analiză individuală nu poate fi pregătită de o stilistică generală decât în foarte mică măsură"[69]. Observația este legată de principiile interpretării operei literare în general, indiferent de perspectiva din care este făcută, accentul situându-se în mod firesc pe unicitatea textului sau pe primatul realității acestuia în interpretare.

În descendența concepției ballyene, operele literare au fost folosite de lingviști ca Jean Marouzeau, Ferdinand Brunot, Iorgu Iordan ca exemplificări ale expresiei oralității. Lucrările lor consacrate stilului scriitorilor au ca finalitate găsirea unor exemple de expresivitate. Principala obiecție care poate fi formulată la adresa unui studiu de stilistică astfel conceput constă în faptul că acesta devine o simplă enumerare a formelor lingvistice. Rezultatele sunt puse exclusiv în serviciul limbii și nu al scriitorului. Aspectul a fost formulat sugestiv de stilisticianul italian G. Devoto: "Autorii care devin obiectul unui studiu stilistic nu sunt decât oaspeții iluștri ai unui sanatoriu, în care sunt înregistrați cu numere. Lingvistul ar putea chiar să neglijeze numele autorului: lingvistul nu face decât să adune materiale destinate colectivității limbii"[70]. Prestigiul stilisticii ballyene aplicată la literatură a putut crea impresia, inclusiv în spațiul românesc, că metoda stilistică nu are în vedere decât un aspect

Scanned with OKEN Scanner

marginal al operelor literare. În acest caz, a fost suprapusă concepția ballyană peste ideea de stilistică în general, fiind mai puțin luată în seamă direcția reprezentată pe plan european de critica stilistică. Printre factorii care au determinat receptarea relativ tardivă a disciplinei spitzeriene şi chiar un ecou mai redus al acesteia în spațiul autohton se numără, pe lângă decalajul în propagarea ideilor, pe de o parte prestigiul viziunii ballyene asupra stilisticii, pe de altă parte cel al criticii literare tradiționale.

Având ca principală finalitate nu sublinierea expresivității limbii, ci relevarea personalității în ipostaza etimonului spiritual, Leo Spitzer recomanda citirea atentă, în mod repetat a operei, până când o particularitate oarecare va atrage atenția, acesta fiind un posibil punct de plecare al demersului interpretativ[71]. O faptă de stil oarecare se poate converti în trăsătura stilistică definitorie a unui scriitor doar în măsura în care poate fi corelată cu o semnificație majoră, care poate scoate în evidență particularitatea viziunii. În absența coordonării dintre cuvânt şi semnificație, orice studiu stilistic riscă să devină o simplă enumerare de fapte lingvistice. Acelaşi principiu, în linii mari, este subliniat de Dámaso Alonso, atunci când stilisticianul spaniol defineşte stilul ca totalitate a elementelor semnificative (afective, dar şi imaginative sau conceptuale) care configurează stilul indivizibil al operei[72]. Redundanța semnificativă contribuie astfel la relevarea stilului operei. Ideea este subliniată de Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*: "Toți scriitorii întrebuințează astfel de procedee, nu numai unii dintre ei. Dacă însă vom observa că unele din aceste figuri sunt, în opera anumitor scriitori, cu vădită preferință întrebuințate, lucrarea de caracterizare va fi făcut un pas mai departe"[73]. Utilitatea principiului nu poate fi însă demonstată decât de rezultatele concrete ale aplicării sale. În cazul lui Spitzer, o trăsătură de stil esențială poate duce la dezvăluirea etimonului spiritual, situat în subconştientul artistic al scriitorului. În analiza unui roman de Charles Louis Philippe[74], stilisticianul german remarcă mai întâi frecvența conjuncției cauzale. Folosită pentru a justifica ordinea unei societăți aberante, ea poate exprima autoiluzionarea personajelor privind normalitatea lumii în care trăiesc, din acest motiv procedeul fiind numit de Spitzer "motivare pseudoobiectivă". Semnificația particularității stilistice depăşeşte astfel nivelul simplei redundanțe. În romanul lui André Maurois *Climats*, Spitzer remarcă repetarea construcției de tipul "style Philippe", "phrase Marcenat", "héritage

Scanned with OKEN Scanner

François", prin care clişeele de limbaj sau elementele cadrului familiar capătă amprenta personalităţii personajelor. Astfel este subliniată relaţia de nuanţă deterministă între mediu şi caracter. În *Stilul lui Marcel Proust* (1928), Spitzer evidenţiază amplitudinea semnificativă a frazei proustiene, care fixează operei o tonalitate specifică şi relevă complexitatea trăirii interioare. Vianu foloseşte principiul repetitiv atunci când delimitează identitatea de scriitor clasicizant a lui Hogaş (caracterizată de folosirea intensă a hiperbolei, epitetului sau imaginii alegorizante) sau trăsătura stilistică dominantă a altor scriitori[75]. Şi în cazul stilisticianului român, la particularitatea esenţială a scriitorului se ajunge intuitiv şi nu printr-o analiză exhaustivă a operei. O lucrare cum este *Arta prozatorilor români* nici nu permite, prin însuşi obiectul său, o altfel de abordare. Alţi stilisticieni au apelat la mijloace în mai mare măsură formalizante pentru a scoate în evidenţă stilul scriitorilor. Pentru Ştefan Munteanu, există procedee prin care se poate obţine un "inventar al mijloacelor de expresie ale unei opere din a căror sumă putem deduce profilul individual al scriitorului (...) situându-l într-o ierarhie de valori stilistice"[76]. Reduse la intenţia expresivă în sine şi necorelate cu o semnificaţie esenţială, asemenea particularităţi stilistice nu îşi relevă sensul profund. Ştefan Munteanu foloseşte ca exemplu o construcţie specifică poeziei lui Blaga, de inspiraţie rilkeană, pe care o numeşte "epitet adjectival apozitiv"[77]: "Noapte. Subt sfere, sub marile, / monadele dorm" (*Perspectivă*). Construcţia reprezintă astfel, mai mult decât o simplă particularitate de limbaj, un mod de a privi lumea specific poetului. Prin surprinderea relaţiei dintre cuvânt şi semnificaţie, analiza depăşeşte nivelul unei simple consemnări de fapte lingvistice.

Sub influenţa viziunii structuraliste, s-a conturat modalitatea denumită generic "analiză stilistică", deşi în realitate nu există o tehnică unică a acesteia. Faţă de o analiză în sens structuralist a textului poetic (cum este cea aplicată în 1963 de Jakobson şi Lévy - Strauss la sonetul baudelairian *Les chats*), tipul stilistic are în vedere doar acele aspecte într-adevăr semnificative pentru identitatea stilistică a textului, fiind aşadar prin definiţie selectivă. Nu toate amănuntele sunt în mod necesar relevante, forţarea motivării artistice dăunând credibilităţii analizei. Pe linia perspectivei pluristratificate asupra operei literare, faptele de stil sunt căutate în diferite nivele ale textului – fonetic, morfologic, sintactic, lexical, figural dar şi al

Scanned with OKEN Scanner

imaginilor, procedeelor, personajelor etc. În linii generale, nivelul lingvistic al unui text este mai uşor de delimitat, ezitările stilisticienilor intensificându-se odată cu intrarea în alte planuri ale operei. Nu există unanimitate în privința acestor "straturi ale expresiei", faptul nefiind însă esențial. Într-unul sau mai multe din aceste straturi pot fi descoperite fapte de stil mai semnificative. O analiză bună se concentrează pe acest nivel, renunțând la altele mai puțin relevante. De fapt, cazul constituie o verificare a principiului unicității textului, fiecare operă având "cheia" sa.

Analiza pluristratificată are însă rațiuni pur metodologice; în principiu, opera literară este privită ca o expresie indivizibilă: "Textul este o creație organică, (...) în care toate detaliile, indiferent la ce nivel al operei, se integrează aceleiaşi structuri artistice"[78]. Numai că, în cazul prozei mai ales, analizele stilistice nu se pot aplica, datorită caracterului lor exhaustiv, decât unor fragmente. Dezideratul privirii sintetice asupra textului devine astfel imposibil de realizat practic. Tratamentul nediferențiat aplicat unui text întreg şi unui fragment ridică semne de întrebare, deoarece este pus în cauză însuşi conceptul de stil al operei, definit de aspectul indivizibil al configurației concrete. Un element este astfel disociat arbitrar dintr-o structură unică. Pe de altă parte, un fragment poartă cu sine, la nivel microtextual, ceva din stilul operei de care a fost în mod artificial separat şi chiar din cel al autorului. Mai ales dacă este selectat unul cât mai reprezentativ, stilul unui pasaj poate fi extrapolat la nivelul operei întregi.

Față de genul proxim al analizei stilistice, principalul avantaj al criticii stilistice constă în caracterul ei sintetic. Majoritatea stilisticienilor au accentuat ideea că o operă trebuie privită ca un întreg. În fața materialului imens reprezentat de textele literare, punctul de plecare nu poate fi însă decât intuiția critică, fapt subliniat de reprezentanții marcanți ai orientării. În mai mare măsură poate, talentul este decisiv în critica stilistică, constatarea fiind într-un fel o subminare a poziției metodei în interpretare.

În scopul relevării stilului personal, se poate face un pas înainte prin situarea în primplan a trăsăturilor de stil, sintagmă cu o circulație destul de intensă în stilistică. În acest caz, sintagma trebuie înțeleasă în primul rând în sensul de *traits de style* ale unui scriitor. Din multitudinea amănuntelor care generic pot fi numite fapte de stil,

Scanned with OKEN Scanner

de regulă numai câteva sunt cu adevărat semnificative pentru individualitatea stilistică a autorului.

Este greu de situat cu mare exactitate locul criticii stilistice în ansamblul orientărilor moderne apropiate ca finalitate. Propunându-şi în esenţă, tot după formula lui Dámaso Alonso, evidenţierea stilului operei sau a celui individual, valorizarea, ierarhizarea şi încadrarea lor într-o tipologie, se află situată, aşa cum însăşi denumirea consacrată o sugerează,între stilistică şi critică literară.

În pofida prestigiului de care se bucură câţiva dintre principalii săi reprezentanţi, critica stilistică rămâne şi astăzi relativ puţin cunoscută în spaţiul românesc.

Spre deosebire de poetică - îndrumată de la problema valorii operei spre cea a literaturităţii – sau de alte discipline care au ca obiect literatura, critica stilistică, prin vocile sale autorizate, îşi propune câteva obiective comune cu critica tradiţională. Dintre orientările contemporane, este una dintre cele care răspund cel mai bine la exigenţa apropierii de realitatea textului operei.

Poate fi sesizată chiar tendinţa de a absolutiza aspectul de metodă critică, ceea ce poate crea impresia de dogmatism. "Păşim în domeniul unui grup de probleme spre care converg de mult toate drumurile"[79], afirmă Kayser. Afirmaţii în maniera tranşantă a lui Dámaso Alonso pot şoca la prima vedere: " Stilul e unicul obiect al investigării ştiinţifice a literarului"[80]; "Unicitatea, specificitatea inalienabilă, sufletul operei de artă, iată ceea ce intuieşte [...] cititorul, acesta fiind şi unicul obiect al cercetării literare. În ea, în aceasta inalienabilitate refractară rezidă *stilul* operei, şi tot ea ar fi obiectul Stilisticii "[81] . Conceptul de stil este privit însă dintr-o perspectivă foarte cuprinzătoare, ca " *opera* literară,[...]*semnul* în unicitatea sa"[82]. În această accepţie largă, demersul stilistic va fi îndreptat în direcţia esenţei originale a operei[83], a specificului acesteia. Astfel, între obiectul criticii stilistice şi cel al criticii tradiţionale nu mai există o diferenţă fundamentală. Un argument suplimentar în favoarea ideii constă în manifestarea recentă, în spaţiul stilisticii literare româneşti, a unei tendinţe de recuperare a unor critici foarte diferiţi, atât ca metodă cât şi ca limbaj. Există motive suficiente pentru a-i include în această categorie inclusiv pe E. Lovinescu sau pe G. Călinescu, ostili oricăror tendinţe de dogmatism în critică. Făcând abstracţie de manieră sau de limbaj, mai toţi criticii care şi-au propus să sugereze specificul unei opere, unui

Scanned with OKEN Scanner

scriitor, unei epoci au fost şi stilisticieni, bineînţeles fără să fie conştienţi de aceasta, inclusiv atunci când s-au îndreptat, cum este cazul lui G. Călinescu, mai curând către o "stilistică a temelor"[84].

Printr-o parafrază – există tot atâtea metode câţi sunt cei care le aplică – poate fi exprimat caracterul structural antidogmatic al criticii stilistice. În acelaşi timp, o metodă valorează tot atât cât cel care o întrebuinţează. Apelul lui Albert Thibaudet ("Atenţie la unic!") a fost accentuat de către toţi reprezentanţii de marcă ai criticii stilistice. În acest context poate fi invocată o frază a lui Leo Spitzer, semnificativă pentru flexibilitatea metodei: "De fapt, criticul trebuie să se poată transforma ca un Proteu. O tehnică fericită pentru o operă nu poate fi aplicată în mod mecanic alteia"[85]. Ideea potrivit căreia fiecare operă are o cheie stilistică particulară a devenit practic un loc comun, prin sublinierile repetate din exegeza stilistică. Poate în această flexibilitate structurală constă diferenţa esenţială între critica stilistică şi alte orientări contemporane din stilistica literară. Un alt aspect fundamental al criticii stilistice constă în orientarea demersului critic către realitatea concretă a operei. Fiecare autor are de regulă propriile procedee caracteristice, a căror varietate concurează diversitatea practic nelimitată a textelor literare. Faptele de stil, ca şi semnificaţiile, nu pot fi încadrate forţat într-un sistem aprioric. Alte orientări din stilistică (poetica antică, stilistica ballyană, a procedeelor, a valorilor categoriilor lingvistice, a categoriilor ontologice, cea influenţată de tipologia artei) au în comun impunerea din afara textului a unor sisteme în mod inevitabil restrictive.

Un punct comun cu critica tradiţională constă în accentul pus pe intuiţie şi chiar pe inefabilul operei literare. Dámaso Alonso accentuează rolul decisiv al imponderabilelor: "În domeniul poetic (sau, în general, artistic), restul, ceea ce ne scapă, e tocmai esenţialul. Însă niciodată cu ajutorul analizei nu vom reconstrui intuiţia totalizatoare (...) Întreprinderea, aşa cum o vedem astăzi, e condamnată la eşec. Numai intuiţia va putea face saltul ultim: doar ea va înfige steagul în vârf"[86]. Cuvintele nu aparţin unui impresionist, ci unuia dintre reprezentanţii cei mai importanţi ai criticii stilistice. Apelul la intuiţie devine necesar atunci când, după o formulă semnificativă, sunt atinse "limitele stilisticii ca disciplină"[87].

La fel ca şi critica tradiţională, cea stilistică îşi propune să argumenteze valoarea unei opere literare. Faptul că un scriitor are stil constituie un criteriu estetic în sine. Există scriitori cu stil şi scriitori

Scanned with OKEN Scanner

fără stil, aceştia din urmă fiind consideraţi minori în istoria oricărei literaturi. În mai mare măsură poate, demonstraţia valorii artistice se bazează în critica stilistică pe argumente de text.

Orientarea are un caracter prin excelenţă integrativ, fiind prin definiţie deschisă sugestiilor venite din partea criticii tradiţionale sau a altor discipline. Fapt care merită subliniat, ea nu se situează în opoziţie cu alte direcţii din stilistica literară, între care există doar diferenţe de nuanţă, care le conferă caracterul distinctiv. Critica stilistică nu este de fapt o metodă propriu-zisă, într-o accepţie cu conotaţii dogmatice; ea nu poate fi folosită cu rezultate pozitive decât individual[88]. Deseori, cele mai convingătoare aplicaţii ale orientării îşi bazează rezultatele pe specificul unor texte care au oferit premizele necesare reuşitei. La o selecţie intuitivă a operelor adecvate au recurs, printre alţii, Vianu sau Spitzer, la unii scriitori identitatea stilistică fiind mai greu relevabilă. Încercarea de interpretare a unei opere în direcţia criticii stilistice nu poate face abstracţie de terminologia consacrată în domeniul literaturii, mai ales în privinţa procedeelor stilistice sau a figurilor retorice. Toate aceste aspecte nuanţate ale orientării ies în evidenţă analizând textele principalilor ei reprezentanţi.

În ecourile criticii stilistice în spaţiul românesc, acordul cu privire la numele exponenţilor acesteia nu este unanim. Ţinând cont de aspectul eclectic al concepţiilor particulare, faptul nu este surprinzător.

Ca metodă particulară, Spitzer propune "cercul filologic": "...Să pornim de la suprafaţa operei de artă înspre interiorul centrului ei vital, observând mai întîi detaliile aparent superficiale ale operei respective, apoi, grupând aceste detalii, să încercăm să alcătuim din ele un principiu creator înrudit cu sufletul artistului..."[89]. Unitatea sufletului scriitorului conferă textului literar coeziune internă. Opera fiind pretutindeni aceeaşi (stilul este văzut aşadar în primul rând ca unitate), orice amănunt exterior permite pătrunderea în centrul operei. De aici putem apoi reconsidera restul detaliilor. Un detaliu bine reperat ne va conduce către "etimonul spiritual" al operei. Circuitul de la amănunt la întreg şi invers, ca metodă de interpretare stilistică, este numit de Spitzer "cercul filologic". În detectarea detaliului revelator, rolul determinant revine intuiţiei.

Scanned with OKEN Scanner

O abordare a operei propriu-zise, cu cât mai puține referiri la ceea ce se situează în afara acesteia, nu poate valorifica prea mult din latura psihanalitică a metodei stilisticianului german. Spitzer aplică dimensiunea psihologică a stilului ca abatere sub impuls emotiv de la limba uzuală la operele literare, căutând să descopere în elementele particulare ale acestora diferite complexe ale autorului, ca persoană biografică. Tot în afara operei propriu-zise, la subconștientul creator ajunge Spitzer atunci când urmărește relevarea etimonului spiritual, a rădăcinii psihologice care motivează toate trăsăturile de stil întâlnite în text. Prin situarea în exteriorul operei a finalității demersului interpretativ, o latură a stilisticii lui Spitzer (numită și critică psihostilistică)[90] prezintă puncte de convergență cu orientările de nuanță psihanalitică în critica literară modernă. Metaforele revelatorii în concepția lui Charles Mauron (*Des méthaphores obsedantes au mythe personnel* – 1963), structurile imaginarului sau alte puncte de interes ale interpretărilor de acest gen relevă implicit elementele esențiale ale textului și semnificațiilor deopotrivă, tocmai ceea ce își propuseseră reprezentanții criticii stilistice.

Dámaso Alonso nu privea stilul doar ca pe unicul obiect al criticii, ci și al istoriei literaturii, consecință a situării în primplan a ideii de specific, inclusiv în diacronie. Stilisticianul spaniol concepea istoria unei literaturi ca una a stilurilor individuale, care urmează să fie supuse aprecierii de valoare din perspectivă stilistică, ierarhizate și corelate. Nu înseamnă că rezultă o istorie a formelor atemporale (gen clasicism, baroc, romantism etern), deoarece stilurile individuale trebuie situate într-o succesiune cronologică, între ele existând influențe, redescoperiri etc., care pun în valoare priorități în configurarea unor tipare stilistice, imitații, anacronisme. Criteriul noutății (unul din etaloanele poeticii tradiționale, în contextul căreia avea sensul de procedeu inovator) într-un asemenea tip de istorie literară poate argumenta valoarea dată de originalitatea stilului unui scriitor. În spațiul autohton, proiectul a fost realizat parțial de *Arta prozatorilor români* sau de alte lucrări asemănătoare ca intenție. Un asemenea tip de istorie literară este obligat să fie selectiv, datorită multitudinii, dar și a relevanței stilistice diferite a textelor literare.

Dámaso Alonso subliniază în repetate rânduri rolul decisiv al intuiției critice, unicitatea operei literare și, fapt poate nu lipsit de semnificații, inefabilul funciar al acesteia. Tentativa stilisticianului spaniol de a concilia critica de tip tradițional cu cea stilistică este

Scanned with OKEN Scanner

poate încercarea cea mai reuşită de până acum. favorizată şi de formaţia complementară a stilisticianului spaniol, scriitor şi lingvist la fel de reputat.

Erich Auerbach este cunoscut ca fondator al stilisticii comparate, în special prin una din lucrările sale fundamentale, *Mimesis. Reprezentarea realităţii în literatura occidentală* (1946)[91]. Însă concepţia stilisticianului german este pusă mai mult în serviciul unei stilistici a curentelor literare (în speţă a realismului), nuanţele sociologice, ţinând aşadar de ideologia şi nu de aspectul artistic al operei nelipsind din interpretarea sa. Autorul însuşi afirmă în postfaţa cărţii sale: "Obiectul acestui lucrări [este] interpretarea realităţii cu ajutorul reprezentării literare sau imitării"[91]. Stilisticianul german urmăreşte aşadar modul în care realitatea este transfigurată artistic în operele unor scriitori din diferite epoci. Stilul operelor este subordonat planului de referinţă comun, care iese astfel în evidenţă înaintea individualităţii artistice a scriitorilor analizaţi.

În *Metamorfozele criticii europene moderne* (1988), Romul Munteanu îl include şi pe Jean Rousset[92], reprezentant al şcolii geneveze în critica literară, printre exponenţii orientării. Sistemul său este numit o "stilistică a formelor semnificante". Ideea fundamentală pusă în circulaţie "impune (...) obligaţia de a sesiza semnificaţiile prin traversarea formelor"[93], forma fiind în ultimă instanţă timbrul specific, într-un sens destul de apropiat de cel al noţiunii de stil al operei. Pe linie bachelardiană, Rousset susţine că structurilor imaginaţiei le corespund anumite constante formale. În privinţa metodei, este la fel de flexibil ca predecesorii săi din spaţiul criticii stilistice, fiecare operă având în concepţia sa o cheie proprie. Sistemul nu este aplicat doar în cazul operelor particulare, ci şi al formelor unor genuri literare (romanul epistolar) sau al unui "suprastil" ca barocul.

Încadrarea lui Tudor Vianu între reprezentanţii criticii stilistice, postură în care apare la N. Raţă-Dumitriu[94], trebuie privită nuanţat[95]. Esteticianul român nu a susţinut că *Arta prozatorilor români* sau alte studii având ca obiect stilurile individuale reprezintă critică literară într-un sens strict. Apelând la intuiţie ca metodă pentru a găsi calea către individualitatea stilistică a fiecărui scriitor în parte, Tudor Vianu se apropie totuşi de esenţa criticii tradiţionale. Mai târziu, sub influenţa structuralismului mai ales, accentul a fost mutat pe analiza de tip stilistic, iar forma sintetică practicată de Tudor

Scanned with OKEN Scanner

Vianu a fost pusă în umbră de alte orientări din critica literară contemporană. În teorie stilisticianul român resimte influențele uneori divergente din prima parte a secolului XX, inclusiv cea ballyană, atunci când se arată preocupat de definirea dimensiunii literare a stilului. În aplicații însă lărgește mult sfera stilisticii românești. Textele consacrate stilului scriitorilor, dintre care se detașează *Arta prozatorilor români*, pot fi considerate primele încercări de critică stilistică din spațiul românesc. Tudor Vianu aplică intuitiv aceleași principii ca Spitzer, Dámaso Alonso etc., pornind de fiecare dată de la cazul concret al fiecărui scriitor în parte, găsind aproape totdeauna "cheia" stilistică adecvată. Corelațiile pe care le face între stilurile prozatorilor, tipologiile pe care le stabilește, fundamentate totdeauna pe obiectivitatea textului însuși sunt reușite exemplare ale criticii stilistice. Regretabilă este doar absența unei ierarhii valorice a stilurilor individuale, deziderat de bază în concepția lui Dámaso Alonso[96]. Alți exponenți ai criticii stilistice însă au privit cu rezerve posibilitatea acesteia. Benvenuto Terracini, pornind de la premiza că în critica literară sunt relevanți trei factori – descrierea, interpretarea și evaluarea - este de părere că "în critica stilistică, ponderea acestori factori este diferită în raport cu alte tipuri de demersuri critice. Analiza stilistică pune accentul pe descriere și interpretare, reducând la minimum judecata de valoare"[97]. După Cesare Segre, scopul criticii stilistice este de a releva sistemul operei și nu de a emite aprecieri de valoare[98].

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Wolfgang Kayser, *Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1979, p. 398.
2. Idem, *ibidem*.
3. Idem, *ibidem*, p. 399.
4. Idem, *ibidem*.
5. Apud N. Raţă-Dumitriu, în *Analiză şi interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 34-35.
6. Ferdinand de Saussure, *Curs de lingvistică generală*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.
7. Tudor Vianu, *Stilistică literară şi lingvistică*, în vol. *De la Varlaam la Sadoveanu*, Bucureşti, ESPLA, 1958, p. 18.
8. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 389
9. Vezi Dumitru Irimia, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom, 1999, p. 7-9; Ştefan Munteanu, *Stil şi expresivitate poetică*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972, p. 37-42
10. Dámaso Alonso, *Poezie spaniolă. Încercare de metode şi limite stilistice*, Bucureşti, Editura Univers, 1977.
11. Ştefan Munteanu, *op. cit.*, p. 47-48: "Metoda lui Bally o putem numi social- psihologică, cea a lui Vossler individual - estetică, a lui Spitzer individual- psihologică".
12. Idem, *ibidem*, p. 41: "Direcţia inaugurată de Bally a fost continuată în lingvistica franceză de Charles Bruneau şi Jean Marouzeau, care i-au lărgit însă câmpul de cercetare, anexându-i, prin Marouzeau, în special, limba literaturii".
13. N. Raţă Dumitriu, *op. cit.*, p.28: "Iniţiatorul stilisticii, Ch. Bally, excludea din spaţiul ştiinţei sale stilul individual (...); ulterior, însă, urmaşii lui, Marouzeau, Cressot, Devoto etc, au integrat stilisticii şi stilul scriitorului".
14. Vezi Dumitru Irimia, op. cit., p. 10 ş.u.
15. Idem, *ibidem*, p. 10 – 11.
16. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 484.
17. Idem, *ibidem*, p. 486.
18. Idem, *ibidem*, p. 485.
19. Tudor Vianu, *Stilistica literară şi lingvistică*, în *De la Varlaam la Sadoveanu*, Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1958, p. 18.
20. Vezi Gh. N. Dragomirescu, *Dicţionarul figurilor de stil*, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1995, p. 43.

Scanned with OKEN Scanner

21. Mihail Bahtin, *Metoda formală în știința literaturii*, București, Editura Univers, 1992, p. 108: "E limpede de la început că avem a face cu o întrebuințare cu totul aparte a termenului de *limbaj*, că nu vorbim despre limbajul poetic în sensul în care vorbim despre limba franceză, germană sau despre dialectele limbii ruse etc".
22. Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei, RSR, 1970.
23. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 386: "Concepția despre stil, pe care îndrăznim s-o numim *învechită* (...) are la bază, în ultimă analiză, ideea că opera literară este o bucată de limbaj, *făcută* în mod conștient și dichisită cu anumite mijloace. Mijloacele sunt cunoscutele figuri de stil ale retoricii antice. Cercetarea unui text ar consta așadar în stabilirea figurilor de stil întâlnite".
24. Ștefan Munteanu, *Introducere în stilistica operei literare*, Timișoara, Editura de Vest, 1995, p. 106-107: "Este lesne de înțeles că acordul astfel conceput între realitate *(physis – natura)* și *stil (lexis, genus elocutionis)* presupunea adecvarea foarte strictă a mijloacelor de expresie la specificul tematic al subiectului (...). Terminologia care desemnează această relație este imensă. Heinrich Lausberg numără nici mai mult nici mai puțin decât 82 de *stiluri*".
25. Vezi Mihai Pop, în prefața la Karl Vossler, *Din lumea romanică*, București, Editura Univers, 1986, p. VIII.
26. Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, p. 43: "Explicația faptelor de limbă drept creații individuale, produse ale spiritului estetic, transformă lingvistica într-o stilistică, iar această nu ar fi decât un compartiment al esteticii. Istoria limbii nu este, după Vossler, decât istoria artei...".
27. Karl Vossler, *Limbile naționale ca stiluri*, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, București, Editura Univers, 1972, p. 7.
28. Vezi Karl Vossler, *Dante și limba*, în *Din lumea romanică*, p. 363 – 369;
29. Vezi Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 393.
30. Vezi N. Rață-Dumitriu, *op. cit.*, p.34; Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, București, Editura Univers, p. 378 ș.u.
31. Vezi Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p.386 ș.u.
32. Vezi Ștefan Munteanu, *op. cit.*, p. 96-97.
33. Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, București, Editura Tineretului, 1968, p. 130 ș. u.
34. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 398 – 399.
35. Pentru o mai ușoară delimitare a celor două aspecte, a se vedea studiile cu caracter teoretic ale lui Tudor Vianu, grupate în *Opere*, IV.

Scanned with OKEN Scanner

București, Editura Minerva. 1975 și pentru aplicații Tudor Vianu. *Opere*, V, București, Editura Minerva. 1975.

36. Idem. *Arta prozatorilor români*, București, Editura Minerva. 1981. p. 27.
37. Idem, *Opere*, IV. p. 60.
38. Idem, *Arta prozatorilor români*, p. 300: "Rebreanu a creat stilul zguduitor. D-na H. Papadat-Bengescu ne oferă pe acela scormonitor".
39. Idem, *ibidem*, p. 7 ș. u.
40. Idem, *ibidem*, p. 7: "Unghiul propriu de înclinare al atitudinii moderne se precizează din momentul în care ne dăm seama că lucrarea de caracterizare, prin descoperirea figurilor de stil, fiind indispensabilă, nu este suficientă".
41. Idem, *ibidem*.
42. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 390.
43. Publicate ca *Anexe* la *Arta prozatorilor români*.
44. Vezi Marcel Cressot, *Le styles et ses techniques*, Paris, P.U.F., 1963.
45. Printre lucrările ilustrative se numără cea a lui Harald Weinrich, *Les temps*, Paris, Editions du Seuil, 1973.
46. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 424: "Din analiza noțiunii de stil a reieșit că există categorii care au importanță pentru configurare (...). Deși a reieșit că de pildă timpul și spațiul, adică o anumită concepție asupra timpului și spațiului, vor participa întotdeauna la formare, lipsește totuși o tabelă fermă a categoriilor".
47. Idem, *ibidem*: "Cu prilejul denumirii și descrierii formelor lingvistice au fost separate diferite straturi: sonoritatea, stratul cuvântului, al grupelor de cuvinte, al topicii și al sintaxei, al formelor superfrazale, și în sfârșit s-au dovedit a fi purtătoare de stil formele de prezentare, conținutul, ritmul și alcătuirea...".
48. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 484.
49. Idem, *ibidem*, p. 398 – 399.
50. Vezi Gérard Genette, *Introducere în arhitext. Ficțiune și dicțiune*, București, Editura Univers, 1994.
51. *Dicționarul limbii poetice a lui Eminescu*, îngrijit de Tudor Vianu, București, Editura Academiei, 1968; Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, București, Editura Academiei, 1974.
52. Vezi M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, 1971; Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 18 ș. u.; Ștefan Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, p. 93 ș. u.
53. Conceptul de deviere (abatere, *écart*) își are originea în opoziția dintre limba uzuală și limbajul figurat (poetic), subliniată de Aristotel în *Poetica*. Noțiunea este folosită de un număr semnificativ de autori

Scanned with OKEN Scanner

(Fontanier, Riffaterre, Genette, Plett, reprezentanții Grupului μ etc), în general pentru a evidenția ideea de autonomie a limbajului poetic.

54. Mihail Bahtin, *op. cit.*, p. 75 ş. u.
55. Idem, *Probleme de literatură şi estetică*, Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 112: "Marile destine istorice ale discursului artistic, legate de destinele genurilor, au fost umbrite de micile destine ale modificărilor stilistice, legate de artişti individuali şi de curente".
56. Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică. Aprecieri retrospective şi consideraţii de perspectivă*, în *Probleme de stilistică*. Culegere de articole, Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1964.
57. Vezi Ştefan Munteanu, *op. cit.*, p. 90-91.
58. Idem, *ibidem*, p. 85.
59. Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, Bucureşti, Editura Univers, 1987, p. 211.
60. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 60 ş.u.
61. Friedrich Nietzsche, *Naşterea tragediei*, Iaşi, Editura Pan, 1992.
62. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, I-III, Bucureşti, Editura Minerva, 1980 – 1983
63. Lucian Blaga, *Orizont şi stil*, în *Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969, p. 11
64. Idem, *ibidem*, p. 6-7.
65. Gh. N. Dragomirescu, op. cit., p. 34: " Esenţa estetică a fenomenului stilistic (inclusiv a figurilor) o generează, în primul rând, două elemente de structură: *simetria* şi *ambiguitatea* (în sensul cel mai larg posibil), fără de care *ineditul* expresiei verbale – indicele efortului de creaţie – nu ar avea nici o valoare artistică".
66. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 7-8.
67. Vezi N. Raţă- Dumitriu, *op. cit.*, p. 28.
68. Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 390: "Încă şi mai sistematic şi ţinând seama de spiritul diferitelor limbi, Emil Winkler a întocmit, pe baza cercetării capacităţii de exprimare a formelor limbii, o *Grundlegung der Stilistik*"
69. Idem, *ibidem*.
70. Apud N. Raţă – Dumitriu, *op. cit.*, p.28.
71. Idem, *ibidem*, p.34 ş.u.
72. Dámaso Alonso, *op. cit.*, p. 484.
73. Tudor Vianu, *op. cit.*, p.8.
74. N. Raţă- Dumitriu, *op. cit.*, p. 36 ş.u.
75. Tudor Vianu, *op. cit.*, p.8.
76. Ştefan Munteanu, *Introducere în stilistica operei literare*, p. 304.
77. Idem, *ibidem*, p. 30

Scanned with OKEN Scanner

II. BALCANISMUL CA TIPOLOGIE (MATEIU I. CARAGIALE)

Datorită spiritului de ordine al lui Mateiu I. Caragiale, se cunosc astăzi circumstanţele procesului de elaborare al *Crailor de Curtea- Veche*. Conceput în mod nebulos în 1910, romanul este predat pe 13 noiembrie 1928 editurii „Cartea Românească'', unde va apărea în volum la 29 martie 1929. Anterior, textul fusese publicat în revista "Gândirea", între martie 1926 şi octombrie 1928.

În *Jurnal*, Mateiu I. Caragiale declara că se simte recompensat pentru "favoarea poate fără precedent în literatura română"(p. 268) cu care credea că opera sa fusese întâmpinată. În pofida aşteptărilor mari ale autorului, *Craii*...au avut chiar de la apariţie şi contestatari, dintre aceştia detaşându-se prin vehemenţă Şerban Cioculescu[1]. Ceea ce criticul reproşa în principal lui Mateiu I. Caragiale era nerespectarea canoanelor romanului de tip tradiţional. Aşa cum vom încerca să demonstrăm pe parcursul lucrării, scriitorul român nu şi-a propus însă să scrie un roman obiectiv, ci, dimpotrivă, o operă de o accentuată subiectivitate, în care convenţiile balzaciene să apară doar sub forma mimării caricaturale. Alături de biograful lui I. L. Caragiale, din perspectiva aceleiaşi concepţii conservatoare despre roman, George Călinescu avea să numească capodopera lui Mateiu I. Caragiale "naraţiune", cu nuanţe depreciative evidente[2]. La polul opus al criticii de întâmpinare se situează Ion Barbu. În *Răsăritul Crailor*, poetul îşi afirmă fără rezerve admiraţia pentru modelul artistic reprezentat de *Craii*..., lansând, la apariţia romanului, o formulă memorabilă: "Necuvenită cinste! Astăzi prostescul nostru scris se căftăneşte"[3]. O receptare vizionară a operei lui Mateiu I. Caragiale, dincolo de atitudinea lirică elogioasă, se află în poezia *Protocol al unui club Mateiu I. Caragiale*. Aproape fiecare protagonist al *Crailor*...este asociat cu o categorie estetică definitorie (sublimul în cazul lui Paşadia, frumosul în cel al lui Pantazi). Pirgu, "în jiletcă de râios batracian"[4] este surprins în ipostaza grotescă definitorie, ca în scena primei sale apariţii, alături de Paşadia, în spaţiul operei sau în visul din finalul *Crailor*....

Scanned with OKEN Scanner

Dintre studiile mai recente, locul privilegiat îl ocupă textele cu caracter monografic. Al. George priveşte *Craii...*, alături de *Paradisul suspinelor*, opera lui Ion Vinea, drept o tentativă de dezagregare a romanului de tip tradiţional[5]. O idee importantă, asupra căreia criticul insistă constă în faptul că, în pofida antinaturalismului poeticii romanului, legăturile cu realitatea nu pot fi minimalizate. Este ceea ce am încercat să demonstrăm pe parcursul lucrării, situând în primplan dimensiunea balcanică a operei lui Mateiu I. Caragiale. Sunt evidente, în interpretarea noastră, nuanţele specificului autohton, privit însă din perspectiva mai multor registre artistice, de la viziunea spectaculară asupra societăţii bucureştene până la cea transfigurată în sens expresionist, în care spiritul balcanic se materializează în diverse încarnări simbolice (Pirgu în primul rând, apoi Mima Arnoteanu, Sultana Negoianu, Poponel). În 1977 apare monografia consacrată de Ovidiu Cotruş operei lui Mateiu I. Caragiale[6], studiu exhaustiv, poate de o excesivă tendinţă analitică.

Parafrazându-l pe Dámaso Alonso, stilul a fost dintotdeauna obiectul criticii literare[98]. Impresioniştii sau adepţii altor metode au făcut mai mult sau mai puţin involuntar şi stilistică atunci când au situat în centrul de interes al exegezei specificul unei opere, unui autor, unui curent. Făcând abstracţie de manieră sau de limbaj, în studiile consacrate operei lui Mateiu I. Caragiale sunt risipite suficiente observaţii de natură stilistică. Nu au lipsit însă intervenţiile mai disciplinate. Astfel, Sorin Alexandrescu aplică metoda analizei stilistice unui fragment din "hagialâcul" lui Pantazi[7]. Perspectiva cea mai cuprinzătoare, din perspectiva criticii stilistice, se datorează însă lui Tudor Vianu. Esteticianul român sesiza, în *Arta prozatorilor români*, corespondenţa dintre "maniheismul moral" şi cel "lexical", "din care scrisul lui Mateiu I. Caragiale îşi primeşte una dintre peceţile ei stilistice cele mai izbitoare"[8]. Vianu făcea distincţia între "noţiunile împrumutate vieţii nobile şi curate a spiritului" şi "termeni josnici, ai urâţeniei fizice şi morale, culeşi din argoul mahalalelor sau dintr-un fond de turcisme"[9]. În concluzie, autorul *Artei prozatorilor români* susţinea că "poate nu există o altă operă a literaturii române care, deopotrivă cu *Craii de Curte-Veche*, să fie construită mai limpede din resursele contrastante ale lexicului"[10]. Există în textul romanului lui Mateiu I. Caragiale pasaje care confirmă viziunea lui Vianu, mai ales în momentele de trecere bruscă din planul imaginar în cel al realităţii balcanice. În asemenea situaţii,

Scanned with OKEN Scanner

contrastul este marcat uneori de intervenţia dialogului (expresie a vorbirii văzută ca *energeia*) prin intermediul vocii lui Pirgu. Alteori, naratorul îşi asumă rolul de a sublinia antiteza dintre tipurile umane aflate în contrast şi totodată dintre cele două lumi: "Dar adevărata plăcere o aflam în vorbă, în taifasul ce îmbrăţişa numai lucruri frumoase (...) - plutind în seninătatea slăvilor academice, de unde îl prăbuşea în noroi gluma lui Pirgu"(p. 59). Mai există şi alte câteva pasaje în care antiteza dintre cele două planuri aflate în opoziţie – cel spiritual şi cel al realităţii întunecate de la porţile Orientului – apare exprimat într-o manieră mai directă, uneori prin figura emblematică a oximoronului. Cu toate acestea, nu contrastul, ci contiguitatea sintagmatică este procedeul care defineşte esenţa poeticii lui Mateiu I. Caragiale.

Alţi comentatori ai operei scriitorului român au avut în vedere în special manierele stilistice care se pot distinge în discursul naratorului - personaj. Ovidiu Cotruş identifică un registru înalt, hagiografic, de esenţă poetică, un altul bufon, trivial, argotic, între care se situează un stil neutral, al relatărilor faptice, care, din punctul de vedere al ocurenţei, este mai rar întrebuinţat[11]. În linii mari, observaţiile exegetului matein sunt confirmate de text. În mod evident, această interpretare este o aplicaţie a tipologiei stilistice specifice pentru retorica tradiţională, noutatea constând mai mult în limbajul folosit, prin reformularea sintagmei "stil vulgar". Relativ simplistă, această diviziune a stilurilor trebuie însă nuanţată pentru a surprinde inefabilul din limbajului personajelor mateine. Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că toate registrele care se pot distinge în vocea naratorului au o anumită semnificaţie, exprimând atitudinea faţă de personaje sau, în general, faţă de lumea evocată. Nicăieri nu poate fi sesizată lipsa omogenităţii stilistice, în pofida faptului că scriitorul apelează la maniere diverse şi uneori contradictorii.

1. Capodopera distrusă

Dimensiunile restrânse ale operei lui Mateiu I. Caragiale pot constitui un motiv de regret, nu însă de minimalizare a unei creaţii care, poate inclusiv datorită întinderii reduse, nu prezintă lacune artistice. Scriitorul român se înscrie astfel într-o familie de spirite singulare de artişti care sacrifică în favoarea calităţii cantitatea operei lor. O parte din rezervele cu privire la locul pe care Mateiu I.

Scanned with OKEN Scanner

Caragiale îl ocupă în ierarhia valorică a literaturii române se pot explica prin prejudecata că un scriitor, ca să fie considerat important, trebuie să scrie o operă vastă. Durata neobişnuită a procesului de creaţie, din perspectiva criticii genetice, are însă o semnificaţie specială. Pătrunzând în esenţa poeticii autorului *Crailor...*, travaliul artistic îndelungat îşi dezvăluie sensul.

Uneori, concepţia estetică a lui Mateiu I. Caragiale este limitată la sintagma "poetica tainei", prin care se înţelege evitarea dezvăluirii misterului care înconjoară personajele sau evenimentele dintr-o operă. Această apologie a inefabilului existenţei, dovada unui spirit funciar antinaturalist, conferă finalului povestirii *Remember* calitatea de artă poetică şi organizează artistic romanul neterminat - cu un titlu sugestiv din perspectiva concepţiei estetice - *Sub pecetea tainei*. În interpretarea propusă din însuşi interiorul operei de naratorul din *Remember,* antinaturalismul funciar al lui Mateiu I. Caragiale iese implicit în evidenţă: "(...) Unei istorii, frumuseţea îi stă numai în partea ei de taină; dacă i-o dezvălui, găsesc că îşi pierde tot farmecul. Împrejurările au făcut să întâlnesc în viaţă un crâmpei de roman care să-mi împlinească cerinţa de taină fără sfârşit. De ce să las să mi-l strici?"(p. 43). Ambiguizarea premeditată a naraţiunii, opusă spiritului determinist al literaturii naturaliste, va evolua către manierism în *Sub pecetea tainei*. Cele trei povestiri relatate de conu Rache, fostul poliţist, sunt tot atâtea aplicaţii ale poeticii misterului, lipsa finalului putând fi explicată şi prin faptul că autorul putea resimţi pericolul autopastişării. În aceeaşi măsură, *Sub pecetea tainei* împrumută câteva convenţii ale literaturii de tip detectivistic, însă tocmai pentru a potenţa amplitudinea enigmei, nu pentru a o rezolva în spirit cauzal. Astfel, scrierea lui Mateiu I. Caragiale se deosebeşte structural de proza de tip poliţist. Ambiguitatea finalului, obiect de dispută pentru istoria literară, rămâne o taină în plus. Poetica misterului nu este însă decât sporadic prezentă în *Craii*.... Mai întâi, o confuzie deliberată este întreţinută de autor în jurul identităţii personajelor sale. Exemplele cele mai potrivite sunt Pantazi (al cărui nume adevărat rămâne până la sfârşit un secret pentru cititor), Paşadia (căruia povestitorul îi confecţionează premeditat mai multe genealogii alternative, până când personajul însuşi îşi mărturiseşte originea reală în spovedania sa) sau chiar naratorul - personaj. Echivocul este întreţinut intenţionat în ceea ce priveşte existenţa personajelor. Paşadia, pe lângă "cele două vieţi", " pe care le trăia cu

Scanned with OKEN Scanner

schimbul"(p. 71), mai păstrează taina plecărilor sale repetate "la munte", leit - motiv al *Crailor...* Naratorul aduce la cunoştinţa cititorului o explicaţie în sens naturalist - pe Paşadia îl cuprindeau în acest timp "pandalii groaznice"(p. 79) - plasată însă sub semnul incertitudinii zvonului.

În aceste forme fragmentare, poetica tainei nu sugerează decât puţin din esenţa artistică a romanului matein.

Mai aproape de înţelegerea estetică a acestuia se poate ajunge însă pornind de la o concepţie artistică de sorginte antică. Probus şi Suetoniu au relatat legenda testamentului lui Virgiliu, care, aflat în pragul morţii, ceruse unor prieteni să distrugă manuscrisul *Eneidei* din cauza câtorva versuri imperfecte în cartea a VI-a. Dincolo de autenticitatea acestei întâmplări (nu demult contestată de un comentator al operei poetului latin, Jacques Perret[12]), semnificativă rămâne exigenţa ieşită din comun a lui Virgiliu pentru propria creaţie. Rareori poate fi citat în literatura modernă un exemplu similar de perfecţionism artistic. Dacă din poezia română se pot menţiona un număr de texte apropiate de o perfecţiune desigur intangibilă la modul absolut, şlefuite ca un obiect estetic, în proză situaţiile de acest gen sunt cu siguranţă mai rare. Procesul de elaborare al *Crailor...*(aproape 18 ani, după mărturiile autorului din *Jurnal*[13]) constituie poate cel mai sugestiv exemplu de aplicare a ideii de capodoperă în domeniul prozei româneşti.

Există chiar în textul *Crailor...*un posibil ecou al legendei testamentului poetului latin, fapt care conferă operei lui Mateiu I. Caragiale o semnificaţie în plus. Paşadia cere, la fel ca Virgiliu, ca opera lui de istoric, căruia i se consacrase "mai bine de treizeci de ani" să fie distrusă după moarte. Durata neobişnuită a elaborării, pe lângă faptul că sugerează exigenţa virgiliană faţă de propria creaţie, mai prezintă interes prin precizarea temporală. Aceeaşi este durata vieţii duse de Paşadia în spiritul ascezei intelectuale, înainte de prăbuşirea în degradarea balcanică: "(...) Ceea ce treizeci de ani de viaţă austeră şi probă, treizeci de ani de sacrificii, de studiu şi de laboare nu fuseseră în stare să facă, au făcut câteva nopţi petrecute cu atotputernica soţie a unui preşedinte de consiliu..."(p.99). Într-o operă în care practic nimic nu este întâmplător, această determinare temporală obsesivă poate avea pentru autor o valoare simbolică, a cărei semnificaţie rămâne însă criptată.

Scanned with OKEN Scanner

Opera lui Paşadia, deşi una de istoric, prezintă interes prin dimensiunea ei estetică: "Erau osândite dar să piară necunoscute lucrări ce ar fi făcut admiraţia veacurilor. lucrări pentru scrierea cărora regăsise pana cardinalului de Retz şi cerneala lui Saint-Simon, file vrednice de Tacit"(p. 100). Acest pasaj este ilustrativ pentru discursul lui Paşadia (care reuneşte sobrietatea stilului clasic cu arta retoricii tradiţionale) şi pentru câteva din modelele clasiciste ale autorului. Mateiu I. Caragiale este tipul scriitorului intensiv, care concentrează la maximum mesajul artistic, însă pentru a realiza densitatea semnificaţiilor nu apelează totdeauna la mijloacele clasicismului.

Spre deosebire de *Eneida* sau de un roman modern în care legenda testamentului lui Virgiliu este valorificată - *Moartea lui Virgiliu* de Hermann Broch[14]- opera lui Paşadia este în cele din urmă arsă: "Mâna credincioasă îşi făcuse datoria; în hainia lui, omul hotărâse să săvârşească după moarte cea mai rafinată dintre nelegiuiri"(p. 124). Semnificaţiile atribuite gestului sunt net diferite la Mateiu I. Caragiale faţă de poetul latin sau de prozatorul austriac; rămâne însă sugestia exigenţei ieşite din comun pentru propria creaţie. Opera pe care o distruge Paşadia poate fi văzută şi ca o reprezentare a unui ideal artistic autotelic. Personajul matein îşi concepe actul ca pe o răzbunare subtilă asupra contemporanilor, anihilându-şi propria posteritate: "«Patrie ingrată, nu vei avea oasele mele»", a pus Scipio Africanul să i se scrie pe mormânt. "Oasele, eu le las, rodul creierului meu însă, cugetarea, nu!"(p. 101).

Dincolo de această concepţie estetică clasică, în lumina căreia aspectul concentrat al operei lui Mateiu I. Caragiale îşi dezvăluie semnificaţia, există, tot în textul *Crailor...*, o surprinzătoare trimitere la una din ideile esenţiale ale poeticii moderne[15]. Prin referirea la procesul de creaţie al unei opere din interiorul acesteia, Mateiu I. Caragiale oferă sugestia titlului viitorului roman în episodul întâlnirii dintre Pena Corcoduşa şi crai: " – E într-adevăr, recunoscu Paşadia, o asociaţie de cuvinte din cele mai fericite (...). Ar fi un minunat titlu pentru o carte"(p. 61). Ceea ce spune Paşadia depre titlu poate fi valabil pentru întreaga operă. Se sugerează astfel că textul *Crailor*...trebuie privit ca o expresie indivizibilă, în care travaliul artistic îndelungat crează iluzia inspiraţiei şi în care acordul dintre semnificant şi semnificat este deplin.

Scanned with OKEN Scanner

În acelaşi timp, remarca lui Paşadia indică tehnica găsirii titlului; de fapt, întregul text este conceput prin osmoza dintre selecţia paradigmatică şi combinarea sintagmatică a semnelor artistice ale operei. Un argument revelator de ordin biografic constă în consemnarea etapelor elaborării romanului, în aşteptarea momentului de inspiraţie, căutat probabil fără întrerupere în subconştientul artistic. Până la urmă, nimic din textul *Crailor...*nu este lăsat la întâmplare, autorul reuşind să-şi materializeze practic integral intenţionalitatea. Mateiu I. Caragiale ar putea spune, pe urmele lui Paul Valéry, că geniul nu este altceva decât o aşteptare îndelungată. O idee asemănătoare apare în *Jurnalul* scriitorului român: "Pentru munca aspră şi pentru obositoarea obsesie la care m-a supus, nu-i port pică"(ib.). În acelaşi pasaj, semnificativ pentru concepţia mateină explicită despre scris, complementară cu poetica implicită prezentă metatextual în operă, apare, în spiritul ideii de capodoperă, sugestia perfecţiunii artistice tangibile: " Am auzit şi citit că o operă odată realizată încetează a-i mai plăcea autorului ei. La mine se întâmplă contrariul"(p 270). Acelaşi fragment confesiv dovedeşte faptul că Mateiu I. Caragiale concepea o scriere ca o expresie unitară, din care nici un cuvânt nu putea fi clintit de la locul său: "Pentru nimic în lume nu m-aş apuca să scriu o bucată literară, cât de neînsemnată, fără a-i avea asigurat, cuvânt cu cuvânt, sfârşitul"(p. 268). Proteismul operei se limitează la momentul procesului de creaţie; textul final, în schimb, trebuie să fie, în viziunea scriitorului, un obiect estetic finit, conform unui ideal abstract de perfecţiune estetică.

Pe lângă aspectul elaborat pâna în cele mai mici detalii, care în mod paradoxal reuşeşte să configureze iluzia inspiraţiei, *Craii...* oferă un exemplu sugestiv de concentrare artistică, poate neegalat în proza românească. Romanul nu este doar o capodoperă formală, aşa cum o sugerează raportarea la *Eneida*, ci şi una existenţială, în care este acumulată tensiunea unei existenţe tragice. Ideea de capodoperă capătă în acest caz o coloratură modernă, putând fi apropiată de "Cartea" pe care Mallarmé dorea să o scrie. Conotaţia etnopsihologică a *Crailor...*nu poate fi neglijată, ca sens al dramei existenţiale, deşi rafinamentul lui Mateiu I. Caragiale este desăvârşit în întreaga sa creaţie. *Remember* , în mod evident prima reuşită deplină a scriitorului român, sau *Sub pecetea tainei*, scriere care în

Scanned with OKEN Scanner

nici un caz nu trebuie neglijată sunt lipsite de dimensiunea balcanismului, definitorie pentru individualizarea *Crailor*....

În cadrul dimensiunii metatextuale a operei scriitorului român intră atitudinea antinaturalistă, prezentă şi în ideea de poetică a tainei. Noţiunea de roman se suprapune practic peste modelul balzacian tradiţional, cu construcţie epică solidă şi personaje verosimile. Însă Mateiu I. Caragiale nu a scris şi nici nu a intenţionat să scrie o operă realistă. Intenţia sa a fost de. a-şi manifesta subiectivitatea şi nu de a se ascunde în spatele textului; personajele sale nu sunt tipuri viabile, ci simbolice. Romanul poate fi situat în rândul prozei subiective, atitudinea naratorului faţă de personajele sau evenimentele din opera sa fiind declarată făţiş. Diametral opusă, intenţia romancierilor obiectivi, de tip flaubertian era de a neutraliza implicarea naratorului în operă[16]. Subiectivismul este însă natural la Mateiu I. Caragiale, scriitorul folosind în opera sa convenţia autor - narator - personaj. Cu certitudine, Autorul nu este persoana biografică a scriitorului, ci viitorul creator al unui "roman de moravuri bucureştene", aşa cum ironic şi-l imaginează Pirgu în scena întâlnirii sale cu povestitorul. Cazul naratorului din romanul matein este net diferit de situaţia romanului românesc din secolul al XIX-lea, în care deseori naratorul era un *porte-parole* al intenţiei moralizatoare a autorului. Mateiu I. Caragiale se distanţează astfel de părtinirea narativă din romanul lui Filimon sau din altele, prin ambiguizarea deliberată a relaţiei dintre povestitorul din *Craii*...şi persoana biografică a autorului. Însuşi începutul romanului sugerează subtil elementul biografic, povestitorul relatând conţinutul unei scrisori care, interpretată strict biografic, cuprinde aluzii la relaţia tensionată dintre Mateiu şi Ion Luca: "Urăsc scrisorile. Nu ştiu să fi primit de când sunt decât una, de la bunul meu amic Uhry care să-mi fi adus o veste fericită"(p.51). În atmosfera din *Remember*, cititorul este îndemnat să descopere reflexul perioadei berlineze a autorului, ca persoană biografică. De fiecare dată, datele istorice sunt folosite în scopul de a crea iluzia verosimilităţii, dar intenţia naratorului este mai curând de a deruta prin ambiguitate istoricul literar tentat să găsească în operă urme ale vieţii scriitorului. Caracterul manifest al subiectivităţii narative este firesc, ţinând cont de intenţia lui Mateiu I. Caragiale de a scrie un anti-roman, în sensul de a oferi o imagine opusă faţă de modelul realist. Un exemplu ar fi psihologia personajelor, care nu este lăsată să se dezvăluie treptat, după

Scanned with OKEN Scanner

convenţiile romaneşti, ci este sintetizată tranşant de narator, fiind redusă la reprezentări ale unor procese psihice sau categorii morale. "Paşadia era un luceafăr"(p.53), declară admirativ povestitorul, sugerând astfel interpretarea simbolică a personajului ca expresie a raţionalităţii pure, în opoziţie cu Pantazi, a cărui personalitate este dominată de afectivitate. Pentru a-şi exprima atitudinea faţă de cele două personaje, naratorul foloseşte disocierea carteziană dintre raţiune şi pasiune: "Căci dacă de Paşadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune"(p. 62). Pirgu, "lichea fără seamă şi fără pereche"(p. 55), este situat într-o categorie simbolică a abjecţiei absolute, reprezentativă pentru tipul inferior de umanitate pe care personajul îl întruchipează. Prin intermediul lui Pirgu, atitudinea depreciativă a naratorului se transmite şi asupra ideii de roman realist, bazat pe observaţia empirică riguroasă a mediului social, singurul model literar a cărui existenţă personajul matein o găseşte justificată. Către finalul *Crailor...*, Pirgu va ironiza intenţia povestitorului de a scrie un "roman de moravuri bucureştene". În viziunea intenţionat simplistă a lui Pirgu, opera finită trece prin stadii succesive de esenţă realistă, inspirate de tehnicile procesului de elaborare balzacian: "Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri! Ştiu eu un loc ..."(p. 103). Provocarea lui Pirgu prevesteşte descinderea protagoniştilor în casa "adevăraţilor Arnoteni", spaţiul concentrat al esenţei balcanice, departe de imaginea documentară a mediului din "scenele" balzaciene. În episodul Arnotenilor, tehnica romanului tradiţional este doar mimată, începând cu descrierea interiorului; în primplan se situează în schimb atmosfera, configurată mai curând în maniera simboliştilor decadenţi, amatori de spaţii sordide şi prin excelenţă închise. "Tipurile" pe care povestitorul le întâlneşte în locuinţa Arnotenilor reprezintă diferite ipostaze ale psihologiei balcanice, fiind uniformizate prin degradare morală şi fizică. Pirgu însuşi este caricatura personajului - tip al literaturii realiste, arivistul. Duplicitatea atitudinii lui Paşadia, care îi stopează temporar ascensiunea implacabilă nu motivează în mod verosimil lentoarea cu care Pirgu parvine. Sintagma "roman de moravuri bucureştene" este o trimitere la una din categoriile tematice balzaciene, net diferită de modelul artistic pe care *Craii...*îl reprezintă. Cu toate acestea, eticheta pusă de Pirgu viitoarei opere, desigur vulgarizatoare, în acord cu esenţa gregară a personajului, surprinde măcar una din

Scanned with OKEN Scanner

laturile romanului matein, cea etnopsihologică. Modul de a reprezenta moravurile bucureştene este însă total diferit de maniera realistă. Mateiu I. Caragiale, prin stilizare şi mai ales prin încercarea de a surprinde nu comportamentul exterior, ci fiinţa personajelor, care aproape toate au un evident caracter simbolic, se apropie de perspectiva expresionistă a gândiriştilor neafiliaţi la linia canonică a orientării[17].

De fapt, Pirgu este pus să afirme principiul realist al observării sistematice a mediului social; prin intermediul său, Mateiu I. Caragiale se delimitează de esenţa scriiturii obiective, propunându-şi în schimb filtrarea poetică a realităţii. În aceeaşi manieră intenţionat simplificată este privită virtualitatea succesului literar al lui Pirgu. Într-un pasaj de asemenea elocvent pentru antinaturalismul autorului, personajul matein se imaginează "scriitor de frunte al neamului", printre altele autor de schiţe şi de comedii de moravuri, specii caracteristice pentru arta de tip mimetic. Mediul Arnotenilor este caricaturizat şi pentru a scoate în evidenţă contraponderea sa, planul poetic al călătoriilor imaginare, înfăptuite în trecut, într-un spaţiu exotic sau oniric.

Tot Pirgu îi oferă în mod semnificativ naratorului - scriitor sugestia protagoniştilor viitoarei opere: "Afară numai dacă ai de gând să ne descrii pe noi, pe Paşa, pe mine, pe Panta; cu altcineva nu ştiu să ai de-a face..."(p. 102). Intuiţia lui Pirgu, exemplu suplimentar de tehnică gidiană, sugerează indirect caracterul accentuat simbolic al celor trei crai mateini.

Pirgu este polimorfic prin excelenţă, imposibil de fixat într-un cadru, însă, cu tot caracterul său complex şi contradictoriu, departe de a fi un personaj verosimil după canoanele realismului. Personalitatea sa proteică sugerează mai curând un tip spiritual. Pirgu însuşi intuieşte în mod simbolic, din interiorul operei, viitoarea sa reprezentare artistică.

2. Infernul balcanic

În interpretările operei lui Mateiu I. Caragiale a fost subliniată funcţia iniţiatică a personajelor care, împreună cu naratorul, constituie protagoniştii *Crailor...*[18]. Însăşi una din conotaţiile denumirii, de sorginte biblică, sugerează această posibilă semnificaţie. Naratorul-personaj este pe rând atras de fiecare dintre

Scanned with OKEN Scanner

ceilalți crai pe o "cale a libertății" (formulă sartriană[19]) divergentă. Modul de viață hedonic rafinat dus de povestitor în locuința simbolic încărcată de flori a lui Pantazi este întrerupt de intervenția brutală a lui Pirgu, care punctează revenirea în planul realității și al prezentului. La fel și visul de evadare cosmopolită, din pasajul călătoriei pe glob a lui Pantazi. Paşadia îi permite naratorului accesul în locuința sa somptuoasă, enclavă occidentală la porțile Orientului. Călătoria în trecutul evocat de același Paşadia este curmată de vocea zeflemitoare a lui Pirgu. Acesta din urmă devine, prin funcția sa inițiatică, o replică grotescă a lui Virgiliu, călăuzindu-i pe protagoniștii ai romanului prin "infernul" vieții de noapte a Bucureștiului, văzut ca un centru simbolic al lumii balcanice..

Poate înainte de toate, romanul lui Mateiu I. Caragiale este o meditație asupra balcanismului, văzut atât ca mediu geografic și psihologie particulară, cât și ca atitudine specifică în fața vieții. Însuși stilul operei este determinat de această semnificație esențială.

În cultura română, cuvântul "balcanism" are numeroase conotații, uneori contradictorii, fapt explicabil prin însăși esența funciar eterogenă a noțiunii. Există astfel un sens neutru, de spiritualitate sud-est europeană, specific zonal[20]. Mai des întâlnit poate este însă sensul peiorativ, care definește o mentalitate reprobabilă, caracterizată prin instabilitate comportamentală, lipsa oricăror valori sau principii morale, spirit duplicitar sau de deriziune facilă etc. Cu aceeași nuanță negativă, dar cu conotații istorice diferite, în spațiul culturii române mai circulă cîteva concepte asemănătoare – bizantism, fanariotism, levantinism[21]. Diferită de aceste accepții, psihologice în esență, este noțiunea de balcanism literar. În acest caz, spiritul balcanic, indiferent cum ar fi privit, este transfigurat artistic, înălțat la o dimensiune estetică, în care criteriile axiologice nu mai pot acționa în nici un fel. Față de alți promotori ai balcanismului în literatura română, Mateiu I. Caragiale se distinge prin inefabilul atitudinii sale, de o accentuată subiectivitate, în care ironia se interferează cu sarcasmul.

În textul *Crailor...* nu apare substantivul "balcanism". Însă conotația peiorativă a conceptului se conservă în adjectivul "balcanic", într-un pasaj referitor la Paşadia Măgureanu: "Ce ființă aleasă, câtă deosebire între dânsul și ceilalți, ce prăpastie! De vulgaritatea consfințită de obiceiul pământului, nici umbră la el, nici urmă – nimic balcanic, nimic țigănesc; păşindu-i pragul treceai

Scanned with OKEN Scanner

granița, dădeai de civilizație"(p. 71). Dacă din opera lui Mateiu I. Caragiale nu s-ar cunoaşte decât acest fragment, ar fi evidentă asocierea balcanismului cu spiritul plebeian de factură balcanic-orientală, cu precaritatea materială a civilizației (văzută din perspectiva unui sistem de valori de esență occidentalistă), cu elementul țigănesc.

Conotația peiorativă apare însă la nivel conceptual sub forma "bizantinismului", într-un articol al lui Mateiu I. Caragiale, *Vechi impresii de spectator*: "Niciodată bizantinismul decadenței, în înțelesul peiorativ al termenului, nu s-a manifestat mai intens"(p. 196). Implicarea naratorului se manifestă în textul *Crailor...* prin alegerea unor cuvinte cu sens depreciativ din punctul de vedere al stilisticii limbii române, multe din ele extrase, aşa cum observa Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*, din lexicul limbilor turcă sau țigănească[22].

Aria geografică a balcanității este situată în zona de tranziție dintre Occident şi Orient, la "porțile Răsăritului" sintagmă care apare de mai multe ori în textul cărții, începând chiar cu cunoscutul motto extras dintr-o pledoarie a lui Raymond Poincaré. O traducere liberă este făcută de Paşadia în "spovedania" sa: "- Crescut de copil în străinătate, relua el, nu aveam de unde şti ca aici suntem la porțile Răsăritului, unde scara valorilor morale e cu totul răsturnată, unde nu se ia în serios nimic"(p. 100). Alteori, în discursul naratorului, structural subiectiv, sintagma exprimă ideea de fatalitate a determinismului etnic: "Aiura el (Pirgu) ori îşi bătea el joc de mine? Deoarece asemenea lucruri credeam până atunci că se petreceau numai în foiletoanele-fascicole; uitam că suntem la porțile Răsăritului"(p. 120). Deşi precizarea geografică nu este clară, din context reiese că toate conotațiile negative ale noțiunii de balcanitate se datorează influenței nefaste a mentalității orientale, situată în acest caz, pe linia unei cunoscute prejudecăți, într-o opoziție radicală cu spiritualitatea vestică idealizată.

Într-un alt articol, *În chestia unei aberații*, Mateiu I. Caragiale restrânge cadrul geografic al "porților Răsăritului" la spațiul autohton, numit fie "țara anomaliilor", fie "țara aberațiilor"[23]. Oscilația între două posibile sensuri ale balcanismului, cel de specific zonal şi cel de particularitate strict etnică este un loc comun al viziunii din cultura autohtonă asupra conceptului

Scanned with OKEN Scanner

Bucureştiul, numit deseori în text "târgul", "oraşul" (procedeu întîlnit şi în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, cu alte semnificaţii însă) poate fi considerat un actant. De fiecare dată când toponimul este evocat, în context îi este asociată ideea de determinism implacabil: "Bucureştii rămăsese credincios vechii sale datini de stricăciune; la fiecare pas ne aminteam că suntem la porţile Răsăritului"(p. 70).

Bucureştiul este văzut mai ales din perspectiva zonei sale periferice. Pirgu, născut în mahala, îi iniţiază pe crai în "viaţa care se vieţuieşte"(p. 76), adică în mediul său marginal, extins de naratorul-personaj, în mod semnificativ, la o dimensiune suprasocială, etnopsihologică. Condiţionarea strictă a mediului suburban se repercutează asupra gusturilor lui Pirgu, care devin, simbolic, o replică balcanică grotescă a senzorialismului hedonic. Tiranic, Pirgu îşi impune gustul periferic în materie de băutură sau femei, sugerând astfel unicitatea modelului estetic tolerat la porţile Orientului. Caracterul marginal al personajului şi al mediului care i-a produs nu este lipsit de semnificaţie într-o operă în care nimic nu este lăsat la întâmplare. Faptul va avea corespondenţă în limbajul argotic al lui Pirgu şi în folosirea termenilor periferici de către narator, care astfel îşi exprimă disprețul şi sugerează esenţa vulgară a lumii despre care povesteşte.

Dimensiunea simbolică a Curţii Vechi, ca epicentru al spiritului balcanic, este sugerată chiar din titlu. În acest caz, stilul arhitectonic dezarticulat al fostei reşedinţe domneşti este o proiecţie spaţială a dezordinii funciare atribuită însuşi spiritului balcanic: "Cum fusese Curtea era lesne de închipuit, semănând în mare cu mănăstirile, cu trupuri de clădiri multe pentru a putea sălăşlui toată liota şi ţigănia, fără întocmire, fără stil, cu nade, umpluturi şi cârpeli ..."(p. 58).

Ultima bolgie a infernului străbătut de crai sub îndrumarea lui Pirgu este însă reprezentată de casa Arnotenilor (reproducere în mic a lumii balcanice), sugestiv definită "contopire de ospătărie şi de han, de tripou, de bordel şi de balamuc"(p. 112). Lipsa de stil a Curţii Vechi se răsfrânge şi asupra casei Arnotenilor: "Ieşind în curte, putui să constat că la Arnoteni până şi casa unde stăteau părea deşucheată"(p.109).

La determinarea spaţială a balcanismului se adaugă cea temporală. În acest caz, Mateiu I. Caragiale îşi demonstrează

Scanned with OKEN Scanner

modernitatea, fiind un explorator al instinctului individual şi colectiv sau al inconştientului etnic. Balcanismul este determinat genetic, orice încercare de împotrivire fiind sortită eşecului. Gore Pirgu, încarnare a spiritului balcanic, "avea în sânge dorul vieţii de dezmăţare ţigănească de odinioară de la noi, cu dragostele la mahala, chefurile la mînăstiri, cântecele fără perdea, scârboşeniile şi măscările"(p. 55). Paşadia, deşi exemplifică pe plan etic modul de viaţă stoic, structural opus epicureismului grosier balcanic-oriental, este marcat de instinctul de autodistrugere aprioric: "Şi, cum ce mai rămânea de vieţuit avea să fie fără nădejde şi fără ţel, am socotit că era de prisos să mai alung geniul rău care, din întâia mea tinereţe, venea întotdeauna să mă ispitească în faptul serii"(p. 100). Ilinca Arnoteanu, o ipostază feminină a atitudinii stoice, duce aceeaşi luptă interioară cu frenezia balcanică înnăscută. La fel şi surorile ei mai mari, Mima şi Tita. Însă întruchiparea hedonismului balcanic de factură erotică este Sultana Negoianu, al cărei sânge aprins îl moştenesc cele trei surori. Trăirea paroxistică este tipul de existenţă la Raşelica Nachmalsohn, ipostaza feminină cea mai clar conturată a atitudinii cinice. Nu numai modul de viaţă specific de la porţile Răsăritului este determinat ereditar, ci şi destinele individuale, condiţionate de tarele genetice, "funesta zestre de racile şi beteşuguri"(p. 72), o forţă împotriva căreia Paşadia sau Ilinca Arnoteanu luptă cultivând una din marile virtuţi stoice, stăpânirea de sine. Deteminismul nefast se proiectează şi asupra pământului: "Credinţa că ţara românească le-a fost neprielnică nu era lipsită de temei. . ."(p. 71). Până la urmă, în viziunea subiectivă a autorului *Crailor...*, până şi etniile sunt condiţionate genetic. "Iubirea de frumos fiind unul din privilegiile popoarelor de stirpe înaltă şi printre acestea nu putea fi prenumărat şi al nostru, care n-a dat civilizaţiei nimic"(p. 59), îşi expune Paşadia viziunea fatalistă asupra fondului balcanic autohton. Viziune închisă prin excelenţă, care capătă relief prin însăşi structura ciclică a textului. Tot ce se va întâmpla în final este prevestit la început. Un alt sfârşit al *Crailor*...nici n-ar fi fost posibil. Această structură ciclică impune însuşi ritmul operei.

Spiritul balcanic este reprezentat în *Craii*... de un protagonist simbolic – Gore Pirgu. De altfel, însuşi naratorul-personaj îl numeşte pe acesta în text "întruchiparea vie a însuşi sufletului spurcat şi scârnav al Bucureştilor"(p. 77). Semnificaţia explicită confirmă interpretarea personajului ca o proiecţie simbolică,

Scanned with OKEN Scanner

în maniera expresionistă detectabilă şi la alţi gândirişti. Pentru a-l scoate în relief, lui Pirgu i se opun alte doi protagonişti de asemenea simbolici – Paşadia Măgureanu, ilustrare a spiritului occidental şi Pantazi, exemplificare a celui cosmopolit. În cazul acestora, reprezentarea este mai abstractă, semnificaţia lor fiind scoasă în relief prin raportare la Pirgu. Paşadia, "apusean şi om de lume până în vârful unghiilor"(p. 54), cum îl defineşte în mod explicit povestitorul, este în permanenţă situat într-o opoziţie radicală cu Pirgu. De altminteri, cele două personaje apar de regulă împreună, "ca una din acele împerecheri strânse, datorate de obicei viţiului"(p. 69). Dualitatea artistică este o manieră particulară de asociere a contrariilor, având ca posibil arhetip formula din *Don Quijotte* sau din *Furtuna* lui Shakespeare. Dezacordul lor perpetuu sugerează în principal incompatibilitatea funciară dintre spiritul occidental şi cel balcanic, în timp ce Pantazi reprezintă alternativa ideală a cosmopolitismului.

Universul transfigurat al lumii balcanice, văzut ca un spaţiu prin excelenţă închis, din care este imposibilă evadarea, este pus în opoziţie cu o lume configurată prin magia cuvântului, în trecut sau într-o dimensiune a imaginarului cosmopolit. Incursiunile în domeniul iluziei sunt întrerupte succesiv de vocea zeflemitoare a lui Pirgu, care punctează revenirea în planul realităţii balcanice. Personajul evoluează exclusiv în dimensiunea "vieţii care se vieţuieşte", fiind totodată asociat cu planul epic al textului. Ceilalţi crai, în absenţa lui Pirgu, nu ies dintr-un spaţiu al poeticului, în care nimic nu se întâmplă. Timpul povestirii de atmosferă, care în acest caz ia locul narativităţii de factura romanescă, se prelungeşte indefinit, într-o viziune statică, în aşteptarea lui Pirgu, singurul investit cu putere epică. Trei planuri, ce corespund celor trei personaje cu funcţie initiatică , se separă şi se reîntâlnesc succesiv în diferite puncte nodale simbolice – birtul de la Covaci, acasă la Arnoteni. Dincolo de toate conotaţiile autohtoniste ale zeflemelei, rolul lui Pirgu ar putea fi comparat cu cel al lui Sancho Panza, spiritul ancorat în realitate, care cenzurează lumea imaginară a lui Don Quijote. Numai că "sufletul Bucureştilor" ironizează utopia istorică sau pe cea cosmopolită de pe poziţiile unui empirism grosier, strict limitat la prezent şi la experienţa lumii balcanice.

Planul realităţii, numit în text "viaţa care se vieţuieşte", este asociat cu lumea concretă de la porţile Răsăritului. Planul "vieţii care

Scanned with OKEN Scanner

se visează" (p. 76) apare exclusiv într-o ipostază verbală, inconsistentă, în permanență supusă agresiunii vocii batjocoritoare a lui Pirgu. Arta narativă a lui Pantazi are însă puterea de a crea iluzia realității: "Ca în puterea unei vrăji, cu dânsul am făcut în închipuire lungi călătorii, călătorii cum nu-mi fusese dat nici să visez... omul vorbea. Înaintea ochilor mei, aievea, se desfăşura fermecătoare trâmba de vedenii"(p. 65). Şi Paşadia stăpâneşte secretul evadării prin cuvânt în timp sau în spațiu: "Şi aşa de puternică era la dânsul acea vedenie că pe dată ne-o împartăşea şi nouă – lui Pantazi şi mie. Începea atunci, nu mai puțin fermecătoare, o noua călătorie, călătoria în veacurile apuse"(p. 73). A treia călătorie a crailor se desfăşoară în realitatea nocturnă a lumii balcanice, călăuza fiindu-le Pirgu. Planul realului şi al imaginarului oniric se interferează, în acest sens putându-se vorbi, aşa cum au făcut-o unii comentatori, de accente moderniste, suprarealiste chiar în opera lui Mateiu I. Caragiale[24]. De subliniat ar fi însă faptul că latura onirică a realității nu este o simplă ilustrare programatică a spiritului avangardist al epocii, ci provine din însăşi reprezentarea carnavalescă a lumii balcanice: "Mai primejdioasă javră şi mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorie în viața care se vieţuieşte, nu în aceea care se visează. De cîte ori totuşi nu m-am crezut în plin vis"(p. 76). Motivul "vieții ca vis", în acest caz cu puternice accente balcanice, are drept contrapondere "amăgirea deplină"(p. 65) pe care o generează arta povestirii lui Pantazi sau Paşadia. Imaginarul capătă în final accente onirice, în pasajul visului povestitorului, care are rolul de a estompa realitatea dură a morții lui Paşadia, a cărei veste este anunțată în prelungirea stării de semiconştiență produsă de vis.

Deriziunea facilă nu e singura şi poate nici cea mai importantă trăsătură a sufletului balcanic. Nu o dată, înaintea zeflemelei trec instabilitatea sau agresivitatea nemotivată a personajelor care încarnează spiritul locului. Pirgu este asociat prin excelență cu imagini vizuale cinetice, astfel încât singura sa reprezentare posibilă este cea proteică. Mobilitatea simbolică a lui Pirgu este sugerată şi de pseudo-epica romanului, care are pe de o parte funcția de mimare sau parodiere a operei de tip realist, pe de altă parte aceea de a scoate în evidență instabilitatea structurală atribuită balcanicului. Pirgu însuşi apare invariabil în reprezentări dinamice, ajungând, în finalul *Crailor...*, să îi producă povestitorului

Scanned with OKEN Scanner

impresia de ubicuitate: "Se ducea, intra şi ieşea pe toate uşile. s-ar fi zis că nu era unul singur"(p. 119). Pasajele cu o mare concentraţie de verbe de mişcare se opun în general frazelor ample din fragmentele descriptive. În plus, Pirgu este asociat cu verbele *dicendi*; în contrast cu tăcerea stoică a lui Paşadia, el înjură automat, repertoriul său epuizând simbolic posibilităţile limbii. Este astfel evidenţiată "vulgaritatea consfinţită de obiceiul pământului"(p. 71), care în viziunea autorului defineşte stilul balcanic şi, în acelaşi timp, vorbirea ca *energeia* agresează planul poetic, dominat de armonia de factură muzicală a povestirii. Tot Pirgu este prezentat într-o stare permanentă de excitaţie demonică, cu accente patologice, de instabilitate fizică şi mentală specifică temperamentului sanguin în stare pură. Aceste ipostaze, care aparent contrazic interpretarea pur simbolică, nu sunt însă expresia intenţiei de a crea un personaj verosimil după canoanele realismului. Un procedeu frecvent folosit de Mateiu I. Caragiale constă în sugerarea unor amănunte biografice sau a unor interpretări în sensul cauzalităţii naturaliste, ca nebunia personajelor, însă scopul este de a întreţine ambiguitatea şi de a amplifica deruta cititorului prins în capcanele textului.

Raşelica Nachmalsohn este în schimb reprezentată static, fiind asemănată cu o floare tropicală otrăvitoare sau cu animale hematofage. Şi la un alt personaj feminin cu funcţie apropiată, Mima Arnoteanu, se întâlneşte asocierea dintre respingere şi atracţie, prin intermediul unor sintagme oximoronice. Mima este "ispititoare şi dulce ca păcatul însuşi"(p. 114), Raşelica "o floare neagră de tropice, plină de otravă şi miere"(p. 58).

Aproape fiecare personaj din *Craii...* este însoţit de o reprezentare zoomorfă. Sultana Negoianu apare în finalul romanului într-o ipostaza animalieră, canină. Mima este numită de naratorul-personaj, datorită iniţiativei sale erotice, "armăsăroaica". Tita şi Paşadia, prin caracterul lor nesupus, sunt comparaţi cu păsările de pradă răpite. Bestiarul grotesc poate fi completat cu imaginea Penei Corcoduşa, înfăţişată la începutul romanului într-un acces de turbare. Agresivitatea cu care îi apostrofează pe crai este cea a sufletului Bucureştilor, ajuns, spre deosebire de Pirgu, pe teritoriul nebuniei declarate social.

La prima sa apariţie, din punctul de vedere al timpului operei, Pirgu este prezentat într-o ipostază batraciană, în spiritul grotescului. În rest, apare asociat cu reprezentări canine: "copoi",

Scanned with OKEN Scanner

"javră", "hienă". Chiar când nu apare în posturi animaliere, Pirgu este surprins tot în cadre cinetice, asociat cu instabilitatea mercurului ("Ca argintul viu el aluneca de la masă la masă..."(p. 77), cu strechea, cu turbarea sau cu alte boli. Versatilității temperamentale a acestui personaj i se adaugă "închipuirea drăcească, nesecată"(p. 57). În pasajul cu accente onirice din final, Pirgu apare de asemenea într-o postură cinetică, gesticulația sa sintetizând, cu note ale stilizării expresioniste, nestatornicia funciară a spiritului balcanic, într-o strâmbătură simbolică: "Scălămbăindu-se şi schimonosindu-se, ţopăia de-a-ndărătelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu"(p. 124). Sufletul locului mai este reprezentat prin imaginea simbolică, structural instabilă a focului. În făptura lui Poponel "sălăşluia, mistuit de toate flăcările Sodomei, un suflet de femeie..."(p. 76). Mima Arnoteanu este "mlădioasă şi vie ca văpaia şi ca unda"(p. 114).

În contrast cu dinamismul "sufletului Bucureştilor" apare pasivitatea imagistică a categoriei de personaje ilustrată de Paşadia, Pantazi, narator sau Ilinca Arnoteanu. Aceasta din urmă îşi construieşte, în lumea fictivă a cărţilor, un refugiu din faţa agresiunii mediului acultural în care trăieşte şi din calea realităţii balcanice în general. Interpretarea se poate sprijini pe viziunea infernală asupra lumii de la porţile Orientului, văzută ca un loc al damnării, în care nimeni nu poate evita determinarea unui *modus vivendi* specific. Într-o postură prin excelenţă statică, ea încearcă să treacă neobservată: "Sta într-adevăr ziua întreagă cu nasul în carte, tolănită şi ascunzându-şi cu grijă picioarele, ca şi cum i-ar fi fost ruşine că erau aşa mici"(p. 117). Poziţia sa defensivă este ineficientă, ea fiind "adulmecată" de Pirgu. Chiar şi Pantazi, spre nemulţumirea ei, nu face decât s-o smulgă prematur din lumea ideală. Refugiul Ilincăi în cultură poate fi şi o formă de protest pasiv faţă de empirismul ostentativ atribuit atitudinii specific balcanice faţă de cunoaştere.

Într-o imagine simbolică, naratorul sintetizează întreaga lume a cântecelor de pahar, a folclorului suburban în general, melodramatismul balcanic fiind asociat cu instabilitatea constantă a sentimentelor: "(Pirgu) le spunea lăutarilor ce să cânte, le da de băut, se pupa cu ei pe gură, apoi îi lua la înjurături şi la palme"(p. 77). Caracterul demonstrativ-isteric al gesticulaţiei personajului se interferează cu sentimentalismul ieftin şi cu familiaritatea agresivă. Atunci când Pirgu nu mai vede în crai un mijloc de parvenire, "nu-i mai cinstea cu prezenţa lui decât rar, în treacăt"(p. 96), adoptând o

Scanned with OKEN Scanner

poză caricaturală: alteori este surprins de povestitor acostând femei pe stradă. Gestica lui Pirgu sugerează în aceeaşi măsură caracterul demagogic al pieselor istorice pe care le parodiază. Dansul sau portul popular sunt însemnele atitudinii naţionaliste ostentative pe care Pirgu o afişează. Personajul va folosi, în mod demagogic, discursul naţionalist-şovin ca instrument de parvenire socială, din moment ce, în finalul romanului, îl vedem ajuns simbolic "prefect, deputat, senator, ministru plenipotenţiar"(p. 124). Pro-occidentalismul lui Paşadia se asociază cu pierderea idealurilor din tinereţe; în schimb, pentru spiritul balcanic al lui Pirgu, porţile Orientului reprezintă mediul ideal. Adaptabilitatea de factură cinic-grosieră a personajului depăşeşte totuşi limitele spaţiului balcanic, al cărui cunoscător neîntrecut este. Interpretarea este sugerată de imaginea lui Pirgu, "vrăjmaş înverşunat al slovei tipărite"(p. 59), prezidând o subcomisie culturală la Liga Naţiunilor. Anchetatorii internaţionali sunt însă manipulaţi de Pirgu tot pe teritoriul său, în "castelul său istoric din Ardeal"(p. 125), unde organizează pentru delegaţiile occidentale acelaşi chef de factură balcanică.

Agresivitatea iraţională a lui Pirgu este explicată de povestitor prin imaginea unei lumi demente, nebunia fiind o regulă ajunsă până la inexistenţa excepţiilor. "Şi totuşi, desfrâul mă uimi mai puţin decât descreierarea ce domnea în toate rândurile"(p. 70), mărturiseşte povestitorul, care, în cele din urmă, pierde orice speranţă să cunoască "în carne şi oase, făptură omenească pe deplin teafără la minte"(ib.). Pasajul nu ar trebui în mod necesar interpretat ca expresia unei predilecţii naturaliste a scriitorului, deşi asemenea nuanţe există cert în opera sa. Din perspectivă simbolică, viziunea măreşte contrastul dintre spiritul occidental (privit, pe linia unei prejudecăţi curente, drept unul raţional prin excelenţă) şi cel balcanic-oriental. În aceeaşi măsură, anormalitatea societăţii de la porţile Orientului este văzută ca o abatere de la o judecată cu valabilitate universală. Modul de gândi al Ilincăi Arnoteanu, de exemplu, este simbolic pus în opoziţie de către narator cu cel maladiv al balcanicului: "Între timp mai vorbind şi de una alta m-a uimit cât de cuminte cap avea, ce sănătos şi limpede judeca"(p. 117). Iraţionalitatea societăţii bucureştene este reliefată şi de contrastul cu discursul pseudo-obiectiv al lui Pirgu. Acesta, expresie a sufletului balcanic, ajunge în cele din urmă să guverneze efectiv societatea. Doar atunci când manifestările exterioare anormale depăşesc orice

Scanned with OKEN Scanner

limită, ca în cazul Penei Corcodușa sau al Sultanei Negoianu, nebunii sunt etichetați ca atare de societate. "Balamucul", în care Pașadia îl trimite cu naivitate pe Pirgu, este o metaforă atât pentru casa Arnotenilor, cât și pentru lumea balcanică în general. În acest imens ospiciu, sunt izolați doar cei care, ca Pașadia, se împotrivesc felului de a gândi al unei colectivități demente.

Instabilitatea lumii balcanice este sintetizată de narator printr-o panoramă semnificativă a casei Arnotenilor, în care fauna declasaților este surprinsă "(. . .) la pândă după vânat, și ferindu-se de chiul și între ei și ele de tot felul de schimbătoare întovărășiri și nade, dezbinări și dușmănii"(p. 112).

Conotațiile negative ale conceptului de balcanism sunt transfigurate artistic de Mateiu I. Caragiale printr-o enumerare augmentativă de efect, extrasă dintr-o zonă lexicală ale cărei rezonanțe suburbane și ușor arhaice sugerează rădăcinile istorice adânci ale bizantinismului psihologic: "(. . .) Iscodirea, defăimarea, bârfeala, zâzania, pâra, amenințarea cu darea în vileag a tainei încredințate sau smulse, răvașele neiscălite, toate îi păreau deopotrivă bune, fiecare după cerință"(p. 57). Enumerația augmentativă scoate în evidență machiavelismul vulgar, foarte îndepărtat de esența școlii socratice și apropiat în schimb de nuanța peiorativă pe care cuvântul "cinism" o are astăzi în limbajul uzual. Expresie a structurii maladive a balcanicului, arsenalul mijloacelor nedemne nu este pus în serviciul ascensiunii sociale, ci este consecința spiritului destructiv înnăscut. O relație simbolică se poate stabili între acesta și vocația prin excelență constructivă atribuită de Pașadia civilizației de tip occidental. Machiavelismul în varianta locală grosieră, prezent încă la Dinu Păturică, admiratorul autorului italian, va reveni în apologia cinismului de nuanță balcanică, pusă de Eugen Barbu în gura lui messer Ottaviano sau a Princepelui.

Fatalitatea care marchează societatea bucureșteană este reprezentată prin metafora teatrului de marionete, în care Pirgu joacă rolul marelui păpușar. "Sufletul spurcat și scârnav al Bucureștilor" își satisface astfel impulsurile atavice morbide care îi animă "firea uscată și tristă"(p. 55). "Firea uscată" a lui Pirgu, caracterizat astfel printr-o raționalitate caricaturală, lipsită de orice nuanță afectivă, se opune logicii implacabile a minții lui Pașadia sau spiritului rațional pozitiv al lui Pantazi.

Scanned with OKEN Scanner

Chiar de la intrarea sa în scenă. Pirgu îşi etalează pragmatismul grosier, opus cu ostentaţie lipsei de iniţiativă a lui Paşadia: "- Dumneata nici apă la gârlă nu găseşti, bombăni el aşa ca să-l auzim noi, tot eu, tot Pirgu, sireacul !"(p. 69). Doar în aparenţă acest *savoir faire* în variantă balcanică s-ar opune unui clişeu tradiţional prin care este reprezentat "miticismul", în ipostaza de contrast dintre energia verbală şi expectativa de factură orientală. Pe Pirgu îl caracterizează mai curând spiritul demonstrativ de acţiune, specific empiricului grosier, mod de delimitare de inactivitatea atribuită aprioric omului cu ştiinţă de carte. În toate cazurile în care ceilalţi sunt puşi în situaţia de a rezolva o problemă de ordin practic, Pirgu intervine cu o eficienţă absolută. El este animatorul indispensabil al "grosolanei petreceri negustoreşti"(p. 52), expert în proxenetism, inclusiv în materie de încrucişat câini, organizator neîntrecut de funeralii (fapt ce sugerează funcţia sa malefică). Pragmatismul său se extinde şi la nivelul limbajului; convins de gratuitatea acestuia, Pirgu improvizează cuvântări funebre cu uşurinţă absolută. Paşadia şi Pantazi suportă cu pasivitate iniţiativa personalităţii dominatoare a lui Pirgu (se poate face în acest caz paralela cu ducele din *Ghepardul*[25]). Oarecum inevitabil, acelaşi procedeu va fi utilizat de Duiliu Zamfirescu, de Tomasi di Lampedusa sau de alţi evocatori ai declinului aristocraţiei.

În *Craii...*, balcanismul se asociază, din punct de vedere al semioticii comportamentale, cu plebeianismul, pus în contrast cu atitudinea elitistă a lui Paşadia sau cu spiritul curtean al lui Pantazi. Disocierea motivează conotaţiile sociale ale textului, supradimensionate în general de critică, poate şi datorită faptului că romanul a fost privit la apariţie mai ales din perspectiva canoanelor realiste[26]. Opera lui Mateiu I. Caragiale este şi o ilustrare a temei declinului ireversibil al aristocraţiei, însă sensurile sale profunde depăşesc unghiul strict sociologic. Şi alte romane din seria tematică sunt scrise într-un registru simbolic, suprasocial. La Mateiu I. Caragiale, Duiliu Zamfirescu sau Tomasi di Lampedusa, declinul ireversibil, contemplat cu un sentiment inefabil apropiat de nostalgie, nu este atât al categoriei sociale cât a spiritului aristocratic. Spirit care, în asemenea opere, este reliefat mai ales prin opoziţia dintre un personaj simbolic, care poate fi numit Supraomul - cel care nu se supune contagiunii sufletului mulţimii - şi personajul colectiv, văzut de regulă depreciativ, ca o masă nediferenţiată. Viziunea este foarte

Scanned with OKEN Scanner

apropiată de cea nietzscheană, filosoful german fiind de altminteri apologetul esenței aristocratice, încarnate de omul superior, etapă în evoluția către supraom. Viziunea întunecată a autorului *Crailor...* extinde semnificația spiritului gregar la calitatea de esență sufletească a totalității masei balcanice. În mod semnificativ, cele două personaje care întruchipează în cel mai înalt grad spiritul elitist, Pașadia și Pantazi, nici nu au o origine autohtonă, sugerându-se astfel omogenitatea mentalității plebeiene locale. "Fu un Bergami"(p. 101), spune naratorul despre Pașadia, al cărui străbunic venise, pe căi sinuoase, "de prin părțile turcești"(p. 70). La rândul său, Pantazi declară: "(...) Sunt grec (...) și nobil, mediteranean"(p. 81). Apartenența sa din punct de vedere geografic la spațiul balcanic este atenuată de conotațiile pozitive ale civilizației grecești antice. Personajul fiind și o ilustrare a cosmopolitismului, opoziția față de spiritul locului este estompată. Prin descendența alogenă a celor doi, "vulgaritatea consfințită de obiceiul pământului" iese o dată mai mult în evidență. Cu toate acestea, asemenea figurilor emblematice din *Pajere*, aristocrația pământeană conservă spiritul de elecțiune, exemplul cel mai concludent fiind Maiorică Arnoteanu. Ca leit-motiv, naratorul scoate în evidență nuanța inefabilă a sângelui albastru, în registrul liric al lamentației: "Era scris ca cel mai frumos dintre veacuri să asfințească în sânge..." (p. 74).

Fiecare dintre crai reprezintă un model diferit de comportament social. Pașadia ilustrează izolarea orgolioasă, spre deosebire de Pirgu, exponent al omului-masă, prin familiaritatea agresivă de factură popular – balcanică care îl definește. Pantazi, la rândul său, exemplifică latura pozitivă a instinctului social, fără ca spiritul său de adaptare să îl integreze și sufletește în masa societății bucureștene:"Totdeauna singur, el se strecura prin viață aproape furișându-se, căutând a se pierde în gloată..."(p. 63). Scena primei întâlniri dintre cei patru protagoniști, concentrată simbolic la fel ca întregul roman, este sugestivă în contextul semioticii artistice: "(Pirgu) strânse familiar mâna lui Pantazi și ocrotitor pe a mea și se așeză la masa noastră fără a mai cere voie. Însoțitorul său nu luă însă loc decât poftit și după înfățișările de rigoare"(p.69).

Mateiu I. Caragiale ambiguizează în mod deliberat statutul personajelor sale, sugerând unele interpretări în sens realist. Astfel, într-o interpretare pur psihologică, Pașadia poate fi considerat o expresie a temperamentului coleric în stare pură, Pirgu sanguinul

Scanned with OKEN Scanner

absolut iar Pantazi melancolicul. Această semnificație realistă nu ar trebui disociată de funcția pasivă, de esență stoică a lui Paşadia, de rolul activ al lui Pirgu (atât ca funcție narativă cât ca simbol al unui spirit agresiv) sau de semnificația arhetipală a conceptului hedonic de fericire melancolică, în cazul lui Pantazi.

Compartimentul volitiv al lui Pirgu este exacerbat la maximum, ca expresie simbolică a voinței inepuizabile a arivistului. Paşadia, în schimb, în viața nocturnă este un abulic absolut, mergând până la o stare de imobilitate cataleptică, exagerată de unii interpreți, induşi în eroare de aparenta verosimilitate a personajului[29]: "Se petrecea însă atunci într-însul ceva nefiresc: treptat ființa lui cădea într-o amorțeală aşa stranie, că acela pe care Pirgu îl târa fără împotrivire, după dânsul, nu arăta a fi Paşadia el însuşi, ci numai trupul său..."(p. 72). Posibila explicație a semnificației reducționiste constă în analogia cu ministrul din *Sub pecetea tainei*, cu care Paşadia are în comun masivitatea simbolică. În ambele cazuri însă, Mateiu I. Caragiale sugerează interpretări alternative, lăsând cititorului libertatea să aleagă. Printre indicațiile naratoriale se numără cauzalitatea patologică atribuită comportamentului personajelor. Un leit–motiv al *Crailor...* este astfel constituit de plecările repetate ale lui Paşadia "la munte". Un personaj – martor , introdus în narațiune doar pentru a colporta acest zvon, sugerează că în răstimp craiul matein "era cuprins de pandalii groaznice". Asemenea pasaje i-au determinat pe unii exegeți să cadă în capcana întinsă de autor şi să explice misterul în sens pur naturalist, prin epilepsie de exemplu[28]. Tot semnele "realiste" lăsate de autor în opera sa au determinat căutarea în realitatea biografică a prototipurilor unor personaje[29]. Procedeul este însă motivat de intenția lui Mateiu I. Caragiale de a mări amplitudinea misterului tocmai prin inserția deliberată a unor elemente biografice sau naturaliste.

Adăugarea amănuntelor fizionomice simbolisticii gesturilor pare la rândul său a indica intenția realistă, contrazisă de asemenea pasaje semificative: "Cel dintâi, foarte rece, îşi rotise încet privirea posomorâtă pe deasupra capetelor, celui de-al doilea îi jucau fără astâmpăr ochişorii vioi şi refecați sclipind de vicleană răutate"(p. 69). Privirea lui Paşadia este tipică pentru temperamentul coleric, în contrast cu instabilitatea stărilor sufletești sugerată de cea a lui Pirgu.

Scanned with OKEN Scanner

Subiectivitatea manifestă a naratorului este un argument suplimentar al intenției de părtinire narativă.

O materializare la nivelul textului a opoziției dintre spiritul occidental, funciar inadaptabil la porțile Orientului și cel balcanic este reprezentată de metamorfoza simbolică a lui Pirgu din finalul romanului. Urmând istoricul formelor fără fond, Mateiu I. Caragiale își situează personajele în câteva ipostaze cu posibile conotații diacronice. Într-un fragment concentrat imagistic, naratorul sintetizează etapa cântecelor de pahar, pe fondul sentimentalismului ieftin: "Pirgu le spunea lăutarilor ce să cânte, le da de băut, se pupa cu ei pe gură, apoi îi lua la înjurături și la palme"(p. 77). După ipostaza fanariotă a chefurilor la mănăstire, personajul este reprezentat într-o manieră caricaturală, redus la monoclu și joben, în tradiția literaturii satirice din secolul al XIX-lea. Din această perspectivă, Pirgu reprezintă spiritul autohton într-o etapă aparent nouă de evoluție, surprins în procesul de asimilare a formelor exterioare ale civilizației de tip occidental. Personajul își conservă însă nealterat fondul balcanic, așa cum rezultă din posturile de o agresivitate patologică în care este surprins invariabil de către povestitor. În final se configurează etapa "sincronizării"; ajuns în vârful ierarhiei sociale, Pirgu este acceptat de către instituțiile occidentale ca partener cu drepturi egale. Interpretarea acestor pasaje din perspectiva discrepanței dintre civilizația de tip apusean și fondul balcanic autohton integrează opera lui Mateiu I. Caragiale pe o linie reprezentată anterior de *Țiganiada*. Cu epopeea lui Ioan Budai – Deleanu, romanul matein mai are în comun viziunea fatalistă în privința posibilității asimilării spiritului european la porțile Orientului, idee transfigurată artistic și în una din ultimele ilustrări ale temei balcanismului literar, *Adio, Europa!* (1992 – 1993) de Ion D. Sârbu[30]. De altminteri, acesta folosește în textul romanului său fragmente din operele reprezentative pentru balcanism, extrase în special din opera lui Mateiu I. Caragiale. Sugestiv și ca exemplu de intertextualitate, amănuntul sugerează circulația independentă a unor sintagme din textul *Crailor...*, dincolo de calitatea de semne în interiorul sistemului semiotic al operei. Cel mai semnificativ caz este cunoscutul motto inițial, devenit o expresie emblematică a spiritului de deriziune balcanic prin intermediul operei lui Mateiu I. Caragiale, chiar dacă nu îi aparține scriitorului

Scanned with OKEN Scanner

În contextul balcanismului literar, *Craii...* poate fi integrat în rândul operelor în care spiritul de la porțile Orientului apare într-o dublă ipostază, picturală și conceptuală[31]. Picturalitatea specifică, evidențiată mai ales printr-o policromie particulară, nu lipsește din textul matein,ca la Anton Pann, Nicolae Filimon, Panait Istrati, Jean Bart, Emanoil Bucuța etc. Spectacolul oferit de societatea bucureșteană este privit, în *Craii...*, din această perspectivă exterioară prin definiție. O altă reprezentare poate fi numită viziunea infernală, prin faptul că modul de a privi lumea balcanică primește o coloratură aproape dantescă. Ca un infern este văzut Bizanțul de Slavici sau de Sadoveanu, la fel va fi privit Bucureștiul de către Eugen Barbu. În cadrul acestui tip artistic, un element definitoriu poate fi considerată spațialitatea prin excelență închisă, asociată cu caracterul imuabil al mentalității specifice, "clipa" istorică dovedindu-se astfel oprită. Legitatea particulară a lumii ermetice este accentuată de viziunea axiologiei sociale răsturnate, căreia îi corespunde deviația etică. Forma tipică a conștiinței balcanice este nebunia generalizată, exponent uman fiind personajul construit după tiparul lui Pirgu, Dinu Păturică, messer Ottaviano, galeria fiind bogat reprezentată în literatura română. Societatea în ansamblul ei este privită într-o semnificativă postură gregară, inclusiv cu nuanțe zoomorfe. Ea se constituie astfel într-un adevărat bestiariu, mai mult sau mai puțin evident în toate operele care ilustrează balcanismul. În mijlocul "turmei" balcanice se distinge, prin contrast, personajul atipic, de regulă configurat ca Ilinca Arnoteanu, vasilisa Maria din *Creanga de aur* etc.

La fel de semnificativă în *Craii...* este latura conceptuală a balcanismului, evidențiată de numeroasele reflecții pe marginea noțiunii, devenită obiect de meditație în sine din interiorul operei însăși, în spiritul tendinței reflexive evidente. Considerațiile generale, însoțind invariabil actele spectacolului balcanic, sunt inserate în text prin intermediul motto-ului, investit astfel cu funcția de leit-motiv, sau al discursului lui Pașadia. Prin tonul meditativ, Mateiu I. Caragiale se alătură lui Ioan Budai – Deleanu, I. L. Caragiale, Ion Barbu, Eugen Barbu, Ion D. Sârbu sau chiar lui Mircea Cărtărescu.

Reprezentările cromatice contrastante, în tradiția balcanismului pictural, sunt frecvente în partea realistă a *Crailor...*: "Am intrat pe brânci aproape, în zăpușala chițimiilor scunde, cu pământ pe jos și spoite tot așa proaspăt că țigăncile ce, în flenderițe

Scanned with OKEN Scanner

roşii sau galbene..."(ib.). Antiteza cromatică dintre planul realităţii şi cel al imaginarului compensatoriu culminează în pasajul visului povestitorului din final, în care imaginile coloristice cu accent simbolic devin definitorii. Pirgu ilustrează în acest pasaj nu numai latura interioară, spirituală a balcanismului, ci şi policromia emblematică, în mod semnificativ Pirgu fiind reprezentat "în port bălţat de măscărici"(p. 124). O corespondenţă însă există între lipsa de uniformitate coloristică şi instabilitatea caracterului balcanic. "Soitariu" este numit şi Nastratin Hogea în poemul barbian *Nastratin Hogea la Isarlâk*, nota grotesc-bufonă[32], constantă a imaginarului specific balcanismului, putând fi sesizată de asemenea la Slavici (*Din bătrâni*), Eugen Barbu (*Principele*) etc.

Pena Corcoduşa sau mai ales Sultana Negoianu, prin ilustrarea hedonismului erotic, au ca avatari pe Kira Duduca, grecoaica Clio din primul roman *Din bătrâni*, Kira Kiralina, Domnişoara Hus, Păunița Cantacuzen din *Princepele*. Centru simbolic al lumii balcanice, Isarlâkul este un spaţiu mai greu localizabil geografic decât Curtea-Veche, prin aceasta intrând în categoria simbolică a Isarlâkului lui Ion D. Sârbu, Dicomesiei lui Ştefan Bănulescu etc. Un caracter fictiv mai pronunţat, asemănător cu topos-ul barbian, are un alt spaţiu condensat al lumii balcanice, casa "adevăraţilor Arnoteni". Şi arhitectonic Isarlâkul barbian, "cu ziduri forfecate, sucite minarete" coincide, prin incongruenţa stilurilor, cu Curtea Veche, reprezentată "fără întocmire, fără stil, cu nade, umpluturi şi cârpeli"(p. 58). Asemenea apropieri demonstrează, în linii mari, structurile specifice ale imaginarului categoriei artistice[33].

Balcanismul este uneori privit ca expresie lingvistică, şi în acest caz diferenţele de viziune fiind semnificative. De un verbalism balcanic dezavuabil s-ar putea vorbi în *Istoria ieroglifică*, în *Ţiganiada* sau la I.L. Caragiale. G. Călinescu, având în vedere şi opera lui Mateiu I. Caragiale, defineşte balcanismul verbal ca pe un amestec caracteristic de noţiuni vulgare şi subtile[34]. Expresia hibridă se regăseşte în discursul încărcat de semnificaţii al lui Pirgu. Tropismul stilistic al personajului matein la mediul de la porţile Răsăritului se manifestă prin mimarea facilă a stilurilor funcţionale ale limbii sau prin expresivitatea de nuanţă vulgară a vorbirii sale, în toate ipostazele dialogice.

Din asemenea paralelisme cu opere înrudite şi numeroase altele posibile, specificul viziunii lui Mateiu I. Caragiale iese o dată

Scanned with OKEN Scanner

mai mult în evidență. Stilul operei sale, privit, dintr-o perspectivă apropiată de cea a lui Dámaso Alonso, ca totalitate a elementelor conceptuale, imaginative şi afective din opera unui scriitor[35], se întregeşte cu nuanțele corespondente ale balcanismului.

3. Căile libertății

Însuşi naratorul–personaj din *Craii...* sugerează legătura modului de viață al lui Paşadia cu stoicismul: "Paşadia Măgureanu! Am privit ca un har al proniei simpatia ce dânsul a avut pentru mine şi mă mândresc de a fi ciracul acestui mare răzvrătit, atât de stoic... "(p. 55).

Pentru a-şi caracteriza propria personalitate, Mateiu I. Caragiale avea să folosească o formulă asemănătoare în *Jurnal*: "Je suis une des victimes les plus stod'ques, mais aussi les plus douloureuses de la pauvreté" (p. 281). În acest caz, a fi stoic înseamnă, la fel ca în accepția curentă, a şti să suporți în tăcere loviturile destinului. . În cazul lui Paşadia, faptul de a se fi născut şi de a fi nevoit să trăiască la porțile Răsăritului, într-o societate în care se simțea străin sau ura nemotivată a colectivității balcanice constituiau realități care nu țineau de voința sa, trebuind suportate cu resemnare tipic stoică. Premisa de la care porneau adepții şcolii socratice era, după afirmația lui Epictet din *Manual*, că "există, printre realitățile care ne stau în față, unele în puterea noastră şi altele independente de voința şi puterea noastră"[36]. Constrângerile care nu țineau de voința omenească trebuiau acceptate cu seninătate, fără nici un sentiment de frustrare[37] . Semnificația, nu singura însă importantă în perspectiva sesizării sensului major al operei, poate ajuta inclusiv interpretarea discursurilor evident simbolice ale personajelor. După cum se va vedea, există o concordanță între modul moralizator în care stoicismul priveşte exercitarea actului vorbirii şi felul în care vorbesc personajele cu funcție exemplară, în primul rând Paşadia.

După Seneca, în *De Otio ad Serenum*, principala diferență dintre stoici şi hedonici consta în neimplicarea în treburile publice, cu excepția împrejurărilor excepționale[38]. Opțiunea hedonică presupune aşadar dezinteresul față de problemele sociale, dar şi cele naționale, atitudinea epicureică asociindu-se în mod organic cu cea cosmopolită şi opunându-se prin raționalitate atât pro–

Scanned with OKEN Scanner

occidentalismului cât şi etnocentrismului agresiv. O ultimă alegere implică acceptarea cinică a răului social, împletită cu o atitudine etnocentrică ostentativă. Interpretarea este adecvată situaţiei celor trei protagonişti ai *Crailor*...

Atitudinea stoică, valabilă într-o societate decadentă sau în orice tip de societate, presupune protestul pasiv, prin supunerea la constrângerile exterioare, păstrând însă libertatea interioară şi cultivând calităţile morale. Modul de viaţă stoic impunea discipolilor păstrarea demnităţii în orice împrejurare, atât în comportament cât şi în vorbire[39]. Întreaga viaţă a lui Paşadia ilustrează împotrivirea faţă de esenţa balcanică a societăţii de la porţile Orientului. La fel ca stoicii, el refuză asimilarea cinismului grosier sau a comportamentului plebeian consfinţit de "obiceiul pamântului". Pseudo-obiectivitatea discursului său sugerează fatalitatea destinului, loviturile acestuia fiind consecinţa inevitabilă a obstinaţiei sale ereditare. Dictonul latin "si Romae vivis, romano vivite more"(p. 101) exprimă esenţa atitudinii cinice grosiere, ilustrată de Pirgu şi de alte personaje.

În textul *Crailor*...există două imagini divergente asupra staturii morale a lui Paşadia. Într-un loc, acesta este prezentat străin de principiile morale curente (virtutea, cinstea, binele, mila, toleranţa), în acelaşi timp şi valori stoice[40]. Disprețul personajului faţă de slăbiciunile omeneşti este proprie Supraomului, apropiat de viziunea nietzscheană[41]. Diferenţa faţă de cinismul lui Pirgu constă în opoziţia dintre abjecţia înnăscută şi mizantropia ca rezultat al experienţei negative. Copilăria petrecută în străinătate, în cultul valorilor occidentale, motivează inaderenţa la "obiceiul pământului". Întors în ţară, timp de treizeci de ani viaţa austeră a lui Paşadia este un exemplu de moralitate stoică într-o societate în care scara valorilor este "cu totul răsturnată". Situaţia dilematică a lui Paşadia implică alternativa dintre opţiunea cinică şi retragerea din viaţa publică. El are "eleganţa de a-şi suna retragerea"(p. 100). Demnitatea comportamentului său este în acest caz în perfect acord cu preceptele doctrinei stoice[42]. Moralitatea este invocată şi atunci când Paşadia îşi mărturiseşte atitudinea duplicitară faţă de Pirgu. Jocul său dublu nu este însă un comportament balcanic automat, ci un mijloc scuzabil pentru atingerea unui scop pozitiv. Inclusiv atitudinea de respect pentru valorile civilizaţiei apusene sau folosirea lor ca exemplu pentru lumea balcanică provine dintr-un sentiment de afectivitate

Scanned with OKEN Scanner

pentru propria etnie, transformat cu timpul în contrariul său. Indiferent de conținutul psihologic, implicarea în problema etnică diferă de indiferența hedonic–cosmopolită a lui Pantazi. În pofida simulării nepăsării față de viața publică, Pașadia, după retragerea din politică, nu disprețuiește informațiile subterane, primite de la "jegul, lepra și trânjii"(p. 75) societății bucureștene.

Trebuie făcută însă distincția între comportamentul în mijlocul societății și modul de viață stoic în solitudine. Există o deosebire frapantă între viața nocturnă și cea diurnă a lui Pașadia, consacrată *otium*-ului stoic. Cuvântul nu are un echivalent perfect în limba română; în latină desemnează preocupările libere, incluzând recreerea, lectura sau filosofia. Opus este conceptul de *negotium*, cuprinzând activitățile practice[43]. Pașadia, asigurându-se mai întâi material, abandonează *negotium*-ul și se dedică vieții tihnite, petrecută în studiu, lectură sau scris. În viața diurnă, Pașadia ilustrează în mod intensiv cumpătarea, calitate apreciată de stoici; adepți ai măsurii în toate, aceștia nu o confundau însă cu ascetismul[44]. Pașadia respectă, în viața dinaintea "chefului cu temei, pe răpunere"(p. 76), principiul măsurii, "femeilor și cărților fiindu-le hărăzite ceasurile dinaintea cinei".

Spre deosebire de viața diurnă, petrecută în solitudine, noaptea Pașadia pornește în căutare de "larmă, lumină, lume"(p. 77). Chiar dacă motivațiile dedublării depășesc cadrul stoicismului, fiind în primul rând o determinare a modului de viață balcanic, imprimat în codul genetic al locuitorilor de la porțile Răsăritului, socialitatea este o componentă a doctrinei stoice. Seneca, în *De tranquillitate animi ad Serenum*, recomandă discipolilor să alterneze întîlnirile cu singurătatea. Astfel, "izolarea va tămădui groaza de gloată, iar mulțimea oamenilor ne va izbăvi de ura de singurătate"[45]. "De o sobră eleganță, plin de demnitate în port și în vorbire, (...) apusean și om de lume până în vârful unghiilor"(p. 54), Pașadia se comportă cu reținerea impusă unui discipol stoic[46].

Istoria vieții lui Pașadia, reconstituită de narator sau povestită de craiul matein în "spovedania"sa, decurge în bună măsură în concordanță cu doctrina. Prima dintre anomaliile existenței sale este retragerea din politică, explicabilă și prin respectarea îndemnului stoic de a abandona scena politică în favoarea unei vieți tihnite[47]. În acord cu tragismul destinului său, Pașadia o face *ŕ rebours*, tocmai când "calea măririlor i se deschidea largă, netedă"(p. 53). O

Scanned with OKEN Scanner

schimbare structurală se produce în modul de viață al lui Paşadia. "pildă vie de cumpătare", care "se năpustise deodată la desfrâu"(p. 54). Pentru Paşadia, obstacolul major nu este însă constituit de societatea balcanică, ci se află în interior, în "geniul rău" al instinctului de autodistrugere imprimat ereditar. Conform doctrinei stoice, nimeni nu poate influența ceea ce nu ține de puterea sa; în schimb, fiecare se bucură de o deplină libertate interioară. Singura armă a lui Paşadia în lupta cu sine este stăpânirea, virtute prin excelență stoică[48]. În momentul în care suportul moral se prăbuşeşte, instinctul hedonic balcanic îl târăşte pe Paşadia către moarte, fără să mai întâmpine rezistență. Fatalității ereditare i se adaugă blestemul pământului de la porțile Orientului.

Înțeleptul stoic trebuia să fie pregătit, după Epictet, să accepte eticheta anormalității, pusă de societate pentru marginalizarea personalităților atipice[49]. Comportamentul social al lui Paşadia "era aşa nesăbuit şi fără de noimă încât nu puteai să nu dai dreptate obşteştii păreri care îl decretase nebun"(p. 70). Părerea aparține însă unei colectivități alcătuite în exclusivitate din "nebunime slobodă"(ib.), prin abaterea generală de la o judecată rațională abstractă, cu valabilitate universală.

Exemplele par suficiente pentru argumentarea unei semnificații exemplare a atitudinii personajului, foarte apropiată de viziunea filosofiei stoice, chiar dacă Mateiu I. Caragiale, cu siguranță, n-a intenționat o simplă transpunere a doctrinei în limbajul literaturii. Discursul persuasiv al lui Paşadia cuprinde majoritatea preceptelor stoice în privința comportamentului verbal. Brevilocvența impusă de Epictet discipolilor se opune logoreei tipic balcanice[50]. Evitarea "pantei alunecoase a râsului", recomandare a *Manualului*[51], distonează cu spiritul de deriziune de la porțile Orientului. Ocolirea subiectelor banale[52], o altă exigență stoică, se situează în dezacord cu gregarismul lumii lui Pirgu. Inapetența pentru discuții obscene este de asemenea o reacție la "vulgaritatea consfințită de obiceiul pământului" şi în general la valorile balcanice pe care îşi întemeiază Pirgu "tot temeiul hazului cu care le încânta celor ce-i prețuiau dobitocia"(p. 57).

În cazul lui Pirgu, cinicul grosier, sensul filosofic nu prezintă relevanță. Aşa cum "cheful" reprezintă replica diformă a hedonismului filosofic, atitudinea cinică a personajului nu este investită cu nici o semnificație superioară, fiind redusă la accepția

Scanned with OKEN Scanner

peiorativă din limbajul uzual. cum personajul însuşi se integrează în masa oamenilor comuni. Chiar dacă elemente de amoralism ambiguizează personalitatea lui Paşadia (care, în rest, ilustrează cu fidelitate morala stoică), în cazul său ideea de cinism îşi păstrează sensul iniţial. Povestitorul aminteşte firea lui Paşadia, "care, cu toată stăpânirea, se trăda adesea în scăpărări de cinism", care "l-ar fi făcut lesne primejdios"(p. 54). Cinismul superior al lui Paşadia este pus în contrast cu cel grosier al lui Pirgu, fapt sugerat inclusiv prin alegerea unor cuvinte cu sens depreciativ. "Mârşăvia" lui Pirgu, "pe care de altfel nu se sfia să şi-o mărturisească"(p. 57), este posibila replică balcanică a cinismului filosofic. O diferenţiere implică şi atitudinea celor doi faţă de valorile etice. Cu toate că statura morală a lui Paşadia este ambiguă (ca şi cea a lui Pantazi, de altminteri), acesta acuză în permanenţă axiologia bulversată a societăţii de la porţile Răsăritului; Pirgu îşi manifestă alergia cronică la constrângerea presupusă de valori. Ostentaţia este sugerată cu aceeaşi plasticitate, personajul "făcându-şi fală din isprăvi pentru cari legea ar fi trebuit să prevadă puşcăria sau balamucul"(ib.). Imoralitatea personajului provine dintr-un instinct malefic de deriziune şi distrugere, caracteristic pentru însuşi spiritul balcanic. Chiar din perspectiva poeticii tainei, cei trei protagonişti sunt diferenţiat trataţi. Plecările la munte ale lui Paşadia sunt invariabil învăluite de mister; povestitorul sugerează câteva explicaţii posibile, cititorul urmând să aleagă cea mai potrivită. La fel ca în cazul prototipului său, Aubrey de Vere, identitatea lui Pantazi este ambiguă; însăşi înfăţişarea sa diferă în spaţiul cosmopolit şi în societatea bucureşteană. Poetica tainei este însă aplicată simplificat în cazul lui Pirgu, sugerându-se atitudinea de dispreţ faţă de personaj: "Mi-a fost silă să cercetez mai cu de-amănuntul ţele acestei firi uscate şi triste care simţea o atragere bolnavă numai pentru ce e murdar şi putred"(p. 55). Procedeul clasic al aluziei marchează acum respingerea analizei psihologice în sens determinist, un argument în plus în favoarea antirealismului lui Mateiu I. Caragiale.

În pofida măştii volubile, personalitatea lui Pirgu este profund depresivă. Stările melancolice, alternate cu perioade de euforie nejustificată, caracterizează personalitatea sa maniaco-depresivă, dezavuabilă în sine, din punctul de vedere al unei estetici caracterologice.

Scanned with OKEN Scanner

În timp ce imoralitatea lui Pirgu este depreciată, amoralismul superior al lui Paşadia sau Pantazi primeşte aprobarea naratorului, în spiritul dihotomiei nietzscheene dintre "morala turmei" şi "morala seniorilor"[53]. Elitismul conferă dreptul de a eluda normele moralei comune, spiritul gregar exclude această posibilitate. Un *Übermensch* este Paşadia[54], ridicat deasupra masei balcanice prin curajul de a înfrunta pînă la capăt determinismul etnic şi social, sau cel al propriei ereditãţi. Prin raportul dintre morala comună şi cea a omului superior, problematica dostoievkiană este evidentă. În cazul lui Paşadia sau lui Pantazi, crima demonstrativă nu atrage însă frămîntări morale. Însăşi metafora dostoievskiană a "demonului" defineşte personalitatea posedată a personajului matein.

Reprezentările ideii de spirit gregar la nivelul textului *Crailor...*, la fel ca ipostazele conceptelor filosofice, sunt semnificative pentru subiectivitatea accentuată a atitudinii narative. Scenele de mulţime sunt puse sub semnul unor cuvinte sau imagini cu valoare peiorativă evidentă. Prin aceasta, Mateiu I. Caragiale nu se îndepărtează prea mult de nuanţa depreciativă a conceptului nietzschean de "turmă"[55]. Fiecare dintre protagonişti reprezintă şi o atitudine distinctă faţă de masa oamenilor comuni. Paşadia simbolizează izolarea orgolioasă, în opoziţie cu spiritul gregar al lui Pirgu. Pantazi, reprezentant al ideeii pozitive de socialitate, încearcă să treacă neobservat în "gloată", cuvânt folosit cu o posibilă intenţie peiorativă.

Însăşi scena de factură lombrosiană a primei apariţii a lui Paşadia şi Pirgu în faţa povestitorului este încărcată de conotaţii animaliere: "O clipă mi se năzări că, folosindu-se de învălmăşeala unei cirezi tâmpe de malaci se strecuraseră într-un ţarc două fiare hămesite"(p. 69). Imaginea nu poate fi disociată de reprezentările specifice viziunii balcanice de nuanţă zoomorfă, prin care opera lui Mateiu I. Caragiale se încadrează într-o lungă serie în literatura română, începută de *Istoria ieroglifică.*

Viziunea gregară este extinsă de autorul *Crailor...* la dimensiunea societăţii balcanice în general, într-o perspectivă strict estetică, fără nici un fel conotaţii axiologice. Într-o altă abordare, de această dată cu nuanţe etnopsihologice, reprezentarea gregară în imaginea societăţii poate fi întâlnită în operele lui Constantin Rădulescu-Motru[56] sau Ştefan Zeletin[57]

Scanned with OKEN Scanner

Dintre scriitorii români, unul din cei mai apropiați de spiritul nietzschean este Mateiu I. Caragiale.

Şi în cazul lui Pantazi, acestuia îi sunt rezervate în exclusivitate denumirile conceptelor şcolii filozofice hedonice. În spovedania sa, personajul matein mărturiseşte: "Cu cât înainte de a-l citi pe Lucreţiu îmi dasem seama că din izvorârea voluptăţii răzbate ceva amar care se ascunde înnăbuşitor în însăşi mireasma florilor"(p. 82). Trimiterea la unul din marii reprezentanți ai epicureismului şi la conceptul hedonic al învecinării plăcerii cu suferința este aşadar explicită[58]. Hedonismul rafinat, de esență superioară se oglideşte diform în "cheful" balcanic-oriental. Acesta din urmă este numit fie prin sintagme cu aceeaşi origine turcească ("chiolhan", "zaiafet"), fie prin perifraze ca "grosolana petrecere negustorească", inducând prin nota eufemistică sentimentul pudorii lexicale. Folosirea turcismelor sugerează, în viziunea subiectivă din text, influența nefastă asupra autohtonilor a modului de viață oriental, redus la un epicurism grosier.

Indiferența față de problemele civice, dezinteresul pentru recompensele sociale şi credința că implicarea politică tulbură liniştea sufletească, toate aceste atitudini tipic hedonice se regăsesc la Pantazi. Teama că răspunderile publice ar periclita libertatea individuală este una din explicațiile plecării sale în călătoria pe glob: "Chiar altminteri cu vremea, aş fi isprăvit tot prin a mă înstrăina, aici ce mai rămânea să mă ispitească? măririle poate? dar în țara unde tata nu voise să fie ministru şi străbunicul să fie Domn, ce mai puteam eu râvni ? şi apoi libertatea nu mi-aş fi jertfit-o nici pentru ca să port steaua Împăratului în gvardie"(p. 92).

Indiferența față de valorile sociale este motivată şi prin ascendența pe linie paternă a lui Pantazi. Pentru corsarii greci, al căror spirit aventuros îl moşteneşte personajul, libertatea constituia valoarea supremă. Tatăl lui Pantazi, după o scurtă implicare în politică, se retrage din viața publică pentru totdeauna, refuzând demnitatea de ministru. Pantazi însuşi, precum şi mama sa trec printr-o scurtă criză de angajare socială, în timpul războiului din 1877. Aceasta ar corespunde "împrejurărilor excepționale" în care Epicur tolera implicarea în treburile publice[59]. Din perspectiva doctrinei hedonice, renunțarea familiei lui Pantazi la virtuala ascensiune socială provine dintr-o atitudine rațională (cosmopolitismul pozitiv astfel tratează problema etnică). Renunțarea lui Paşadia la politică, în

Scanned with OKEN Scanner

schimb, are şi o latură iraţională, provenind dintr-un instinct autodistructiv programat genetic. Singurul care nu cunoaşte fluctuaţii în dorinţa de ascensiune socială este Pirgu, fapt care poate fi considerat un argument suplimentar în favoarea statutului său simbolic. Ca tip realist, arivistul este animat de instinctul ascensiunii pe scara socială, procesul său de parvenire fiind însă prezentat verosimil, nu caricatural, cum procedează Mateiu I. Caragiale.

Ca în oglinzile strâmbe, şi alte concepte filozofice capătă la porţile Orientului o dublură caricaturală. "Cheful", ca mod de viaţă tipic al perioadei fanariote, primeşte invariabil conotaţii depreciative. În versiunea de la porţile Răsăritului, acesta devine "viaţa de dezmăţare ţigănească de odinioară la noi"(p. 55). Contrastul dintre atmosfera saturnalică a chefului şi "mâhnirea neagră"(p. 52) a lui Pirgu sugerează şi vidul interior al participanţilor, caracterul pur exterior, mecanic al trăirii lor dionisiace. "Plăcerea", concept hedonic fundamental, devine, reflectat în oglinda balcanică strâmbă, "poftă". Ideea învecinării plăcerii cu suferinţa, care la Pantazi apare în dimensiunea filosofică, este înlocuită, în cazul modului de viaţă balcanic, cu sintagma "trista viaţă de petrecere". Melancolia, rezultat al hipersensibilităţii sau al excesului de fericire la Pantazi, apare în cazul lui Pirgu sub forma "mâhnirii negre" care în mod grotesc îl cuprinde la începutul cărţii. Gusturile sale periferice reprezintă varianta locală a senzorialismului hedonic şi, în acelaşi timp, a unei rafinate fiziologii a gustului, ce defineşte epicureismul specific "veacului ce fu al optsprezecelea"(p. 73), cu nostalgie evocat de Paşadia. *Otium*-ul, liniştea interioară căutată pe căi diferite atât de stoici cât şi de hedonici are un ecou diform în "chef", în accepţia de stare consecutivă "grosolanei petreceri negustoreşti".

Uneori povestitorul alternează atitudinea sa depreciativă faţă de stilul de viaţă balcanic, exprimată prin lexicul peiorativ, cu perifraza în spirit clasicizant, prin care este ocolită expresia directă, ca în sintagma "cultul lui Comus".

Maniera de viaţă a lui Pirgu, deşi ilustrativă pentru atitudinea balcanic-orientală faţă de existenţă[60], nu constituie reflexul unei concepţii filozofice, ci provine din însăşi structura genetică a locuitorilor de la porţile Răsăritului. Viaţa lui Pantazi în schimb, relatată în spovedania sa, este cheltuită într-o continuă căutare a plăcerii rafinate. Ea reprezintă încarnarea hedonismului superior

Scanned with OKEN Scanner

oferit ca o contraalternativă de nuanţă etică - lipsită însă de accente moralizatoare - la decadenţa societăţii bucureştene.

Dezamăgit de prima sa dragoste, Pantazi parcurge iniţial etapa epicureismului balcanic. "Am speriat cu desfrâul şi risipa Bucureştii. Vreme de un an, chefurile până la ziua albă s-au ţinut lanţ"(p. 90). Sultana Negoianu este ipostaza feminină definitorie pentru modul de viaţă frenetic, împins până la autodistrugere, în varianta erotică a hedonismului popular. Curtezana renunţă la avere în schimbul libertăţii, iar ulterior se consumă într-o frenezie senzorială care o duce la demenţa inevitabilă. Imperativ suprem pentru şcoala hedonică, dorinţa de libertate situează personajul matein pe o treaptă existenţială superioară, ca Domnişoara Hus şi spre deosebire de personajele analogice ale lui Slavici sau ale altor moralişti, condamnate în numele unei axiologii rigide[60]. Prin spiritul de independenţă, Sultana Negoianu reprezintă o treaptă superioară a hedonismului balcanic, în comparaţie cu desfrânarea lui Pirgu, cantonat în planul existenţial inferior reprezentat simbolic în *Faust* de episodul *Pivniţa lui Auerbach*.

Moştenind în mod miraculos, printr-un procedeu apropiat de convenţionalismul lui *deus ex machina*, o avere care îl îndepărtează de grijile materiale, Pantazi se consacră modului de viaţă epicureic, conceput ca o existenţă consumată în peregrinări cosmopolite. Senzaţiile vizuale procurate de contemplarea peisajelor exotice se alătură astfel celor olfactive oferite de parfumul florilor. Rafinamentul senzorial este opus senzaţiilor gustative grosiere care definesc epicureismul popular balcanic.

Într-un studiu despre spiritul balcanic în opera lui I. L. Caragiale, Pompiliu Constantinescu propune o definiţie, una din numeroasele şi totodată iluzoriile tentative de aproximare a conceptului structural proteic: "Balcanitate nu înseamnă numai mediu geografic şi moravuri specifice, dar şi atitudine în faţa vieţii"[61]. Aceasta s-ar caracteriza prin "iluzia esenţial orientală că viaţa după capriciul poftelor ar fi mai frumoasă decât viaţa simplă cu tihna şi strădaniile ei modeste"[62]. Conotaţiile stilistice ale cuvântului "poftă", replica popular-orientală a conceptului hedonic de plăcere, sugerează aspectul peiorativ al modului de viaţă balcanic. Acest hedonism rudimentar, de esenţă popular-orientală, s-ar distinge de formele superioare ale conceptului filozofic şi în primul rând de ipostaza personificată de Pantazi sau de Aubrey de Vere, protagonistul din

Scanned with OKEN Scanner

Remember. Metafora "chefului" are de altminteri o lungă tradiție în literatura română.

Determinarea genetică a modului de viață balcanic, precum și accentele peiorative acordate "chefului" de către autor ies în evidență într-un pasaj semnificativ, avându-l ca protagonist pe Pirgu, care "avea în sânge dorul vieții de dezmățare țigănească de odinioară de la noi, cu dragostile de mahala, chefurile la mânăstiri, cântecele fără perdea, scârboșeniile și măscările"(p. 55). Viziunea lui Mateiu I. Caragiale se deosebește în mod evident de maniera în care alți promotori români ai balcanismului (N. Filimon, I. L. Caragiale, I. Barbu) sau din spațiul sud-est european (Kazantzakis[63]) reprezintă epicureismul specific. Autorul *Crailor...* transfigurează conotațiile moralizatoare ale atitudinii narative într-o expresie unică a disprețului superior, textul său convertindu-se în artă autonomă estetic. În același timp, scriitorul român reușește performanța artistică de a sugera dimensiunea locală inefabilă a unor atitudini etice universal valabile. În linii mari, atitudinile arhetipale sunt ilustrate de școlile socratice. La Mateiu I. Caragiale, ele capătă o notă particulară, inseparabilă de cadrul de la porțile Orientului.

În cazul lui Pirgu, cinismul grosier ca opțiune existențială impusă de mediul specific se asociază cu etnocentrismul agresiv. Naționalismul ostentativ al acestui personaj se opune în această situație pro- occidentalismului lui Pașadia, atitudinii acestuia de respect pentru valorile apusene. Ambele moduri de a privi problema etnică se disting însă prin implicare afectivă, spre deosebire de raționalitatea atitudinii cosmopolite a lui Pantazi. La Pașadia, sentimentul negativ este rezultatul dezamăgirilor din tinerețe. Etnocentrismul demonstrativ al lui Pirgu intră aparent în contradicție cu atitudinea sceptică la modul absolut față de valori, deoarece implică sentimentalitatea. Asimilând însă integral axiologia bulversată de la porțile Orientului, Pirgu găsește aici un mediu ideal, "cea mai bună dintre lumile posibile", așa cum pentru Pașadia lumea occidentală reprezintă refugiul utopic. În cazul lui Pantazi, obiectivitatea atitudinii de "sage citoyen du vaste univers"(p. 81) este consolidată de indiferența hedonică față de problemele sociale. Cele trei poziții diferențiate întăresc caracterul simbolic, concentrat la maximum al celor trei protagoniști: "Pentru nimic, Pașadia n-ar fi scăpat prilejul de a ponegri ce era românesc. Pantazi îi lua întotdeauna parte, dar fără pornire; la unul era înverșunarea împotriva

Scanned with OKEN Scanner

unei fiinţe iubite care-l trădase, la celălalt numai dispreţul faţă de o rudă săracă. În schimb, Pirgu ajungea să se mire el singur cât era de patriot..."(p. 75).

Naţionalismul de paradă al lui Pirgu apare caricaturizat prin reprezentarea acestuia în costum popular, angrenat în performarea dansurilor populare: "(...) M-am crucit şi eu, ca de alta aia, când l-am văzut, dulce păstoraş al Carpaţilor, cu cavalul în brâu, învârtind o bătută zuralie cu teosoafa Papura Jilava"(p. 75). În aceeaşi postură grotescă este surprins Pirgu atunci când craii consimt să meargă la adevăraţii Arnoteni: "Se scula numaidecât, sprinten, şi, uşor de parcă nu atingea podelele, ne arăta cum avea să joace peste Carpaţi, între Tisa şi Nistru, hora cea mare, hora unirii tutulor românilor"(p. 104). În acord cu caracterul inconstant al afectivităţii balcanice, sentimentele naţionaliste ale lui Pirgu sunt şi ele efemere: "Decât să-şi audă terfelită biata ţărişoară, mai bine se lipsea de toate, se scula şi ne părăsea, pentru scurtă vreme însă, deoarece se întorcea întotdeauna şi niciodată singur"(p. 75).

Adeziunea lui Paşadia la valorile civilizaţiei de tip occidental motivează caracterul simbolic al personajului. Oglindită în societatea balcanică, cea apuseană se distinge, în viziunea idealizată din text, prin respectul valorilor şi mai ales prin seriozitatea opusă spiritului de deriziune balcanic. Evocarea Curţii Vechi îi oferă lui Paşadia ocazia să pună în contrast precaritatea şi dezechilibrul stilistic al arhitecturii balcanice cu soliditatea şi armonia celei vestice. Locuinţa somptuoasă a lui Paşadia, miniatură a spiritului arhitectonic occidental, este şi proiecţia materială a modului de existenţă pur spiritual al lui Paşadia: "(...) Păşindu-i pragul treceai graniţa, dădeai de civilizaţie. Acolo era sălaşul desfătărilor grave ale duhului"(p. 71).

Chiar în textul *Crailor...*, povestitorul îl numeşte pe Pantazi "înţelept cetăţean al universului", aceasta fiind versiunea românească a devizei cosmopolitismului în accepţia sa pozitivă, raţională. De fapt, sintagma lui La Fontaine ("sage citoyen du vaste univers") reprezintă, nu întâmplător, motto-ul "spovedaniei" lui Pantazi. Epigraful are la Mateiu I. Caragiale în general o funcţie explicativă, pe lângă rolul introductiv în universul operei. Exemplul citatului din Henri Poincaré este elocvent.

Atât existenţa cosmopolită cât şi cea hedonică sunt condiţionate de lipsa grijilor materiale. În scara de valori a lui Pantazi, pe primul loc se află averea, pusă inclusiv deasupra

Scanned with OKEN Scanner

comandamentelor morale supreme. Personajul lui Mateiu I. Caragiale, în egală măsură exponent al amoralismului epicureic, se declară, în manieră dostoievskiană, pregătit pentru crimă în cazul în care i-ar fi periclitată moştenirea fabuloasă, garanţia libertăţii hedonice.

Ca cetăţean al lumii, Pantazi călătoreşte în mod simbolic în întregul spaţiu geografic terestru; iluzia evadării cosmopolite este pusă în contrast cu realitatea frustrantă a determinismului etnic. Porţile Orientului sunt reprezentate în acest caz prin metafora "ocolului", simbol al spaţiului prin excelenţă închis: "(...) La gândul că aş rămâne până la capăt robul unui petec de pământ, osândit a mă frământa şi istovi fără mulţumire într-un ocol restrâns sufeream cumplit, mă simţeam abătut până la deznădejde"(p. 68). Pasajul ilustrează caracterul utopic al personajului Pantazi, acesta putând fi interpretat şi în sens psihanalitic, ca proiecţie a dorinţelor refulate ale autorului. Reprezentând visul de evaziune cosmopolită, acest tip uman se opune celui reprezentat de Pirgu, spirit al locului.

Experienţa cosmopolită a lui Pantazi este şi o ipostază pozitivă a senzorialismului, opusă închiderii etnocentrice a lui Pirgu, cel care extinde realitatea câmpului său vizual la proporţii universale.

Cunoscuta apologie a empirismului grosier, făcută de Pirgu în faţa naratorului – personaj, a fost văzută de Nicolae Manolescu ca o denunţare a sterilităţii cunoaşterii culturale[64]. Interpretarea fragmentului în sens faustic pare însă hazardată, ţinând cont de amănuntul că Pirgu nu trăieşte, în prealabil, experienţa cognitivă absolută a personajului goethean. În mod aprioric, "sufletul Bucureştilor" este, cum plastic îl defineşte naratorul, un "vrăjmaş înverşunat al slovei tipărite". Senzorialismul său ostentativ exprimă o atitudine gnoseologică, reprezentativă, după Mateiu I. Caragiale, pentru mentalitatea popular–balcanică. Empirismul rudimentar al personajului se asociază cu pragmatismul său agresiv, opus ostentativ lipsei de iniţiativă atribuită omului de carte.

"Ştiinţa vieţii", care "nu se învaţă din cărţi"(p. 102), cu care Pirgu se făleşte în faţa povestitorului, în terminologie populară pare a însemna în primul rând psihologie socială. Personajul lui Mateiu I. Caragiale îşi arogă un înalt grad de competenţă în domeniu. Pirgu poate fi văzut însă şi ca personaj–simbol al energiei vitale, nerisipită în lectura cărţilor, vitalitate exacerbată prin imaginea "argintului

Scanned with OKEN Scanner

viu"(p. 77). cu care personajul matein este comparat. Prin excelență deschis, textul *Crailor*... permite și o asemenea interpretare.

Metamorfoza socială presupune etapa obligatorie a semidoctismului agresiv, consemnată la Pirgu, care își „da părerea în toate discuțiile dintre noii săi prieteni, avocați cu renume sau profesori universitari, oameni în urcare și de viitor"(p. 116). Spre stupoarea povestitorului, Pirgu ajunge să citească (pe Montaigne), care are "părțile lui" (galicism care sugerează ideea de formă fără fond exprimată în limbaj). Cultura este însă pentru Pirgu un simplu instrument de parvenire și nu o finalitate. Integrarea sa fără tatonări în cercurile intelectuale ale societății românești demonstrează indirect cabotinismul unei elite bune doar pentru Orient.

Pirgu este în mod simbolic adeptul exclusivist al unei cunoașteri de tip socratic – a umanului și a socialului în același timp – pe care o caricaturizează însă prin esența sa ignobilă. Setea sa senzorială se limitează la o axă temporală și spațială restrânsă - prezentul și lumea balcanică. Dobândită printr-o observație sistematică a mediului bucureștean, competența sa socială este proprie empiricului prin excelență, mai mult decât tipului analfabetului parvenit. Tropismul său înnăscut funcționează și în situațiile care reclamă o semiotică culturală, personajul fiind imaginat în postura de președinte al unei subcomisii de cooperare intelectuală la Liga Națiunilor. Disprețul lui Pirgu față de spiritul teoretic sau de cunoașterea inutilă se opune impulsului gnoseologic ori atitudinii de respect față de valorile culturale ale altor personaje simbolice. Și în acest caz, Pașadia este purtătorul de cuvânt al reacției față de spiritul balcanic, prin aspirația sa către cunoașterea totală: "Ei (Pașadeștii) se arătaseră lacomi la învățătură..."(p. 71); "Era de necrezut cât citise. Istoria o cunoștea ca nimeni altul..."(p. 55). Din perspectiva atitudinii față de cunoaștere, Ilinca Arnoteanu reprezintă replica feminină, mai vag conturată, a lui Pașadia. Prin opțiunea sa culturală, ea dezavuează simbolic tropismul comod al surorilor ei, Mima și Tita, care, la rândul lor, îi urăsc și disprețuiesc în același timp atitudinea intelectuală: "(...) Nesilită, neîndemnată măcar, Ilinca fusese totdeauna premianta întâia și se pregătea să treacă două clase într-un an..."(p. 117). Dorința de cunoaștere a Ilincăi poate fi însă privită și ca o formă de protest față de mediul acultural în care trăiește sau ca o posibilitate compensatorie de evadare în imaginar.

Scanned with OKEN Scanner

Din punct de vedere al atitudinii gnoseologice, Pantazi reprezintă alternativa ideală, linia de mijloc între ipostaza popular – balcanică a suficienței implicate de empirismul rudimentar și setea tragică de cunoaștere. Experiența sa senzorială, socială și cosmopolită în aceeași măsură, se completează cu cea intermediată de lectură: " Și nu mă întrebam atât cine era acel domn Pantazi (...) omul pătimaș după Frumos și adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor, care citea în original pe Cervantes și Camoens și vorbea cu cerșetorii țigănește"(p. 68). Competența de poliglot a lui Pantazi se opune radical într-o primă fază celei strict etnice și argotice a lui Pirgu. Limbajul acestuia din urmă evoluează către o ipostază hibridă, amestec de argou și jargon franțuzesc, reprezentare caricaturală a unui stil situat cu o treaptă de parvenire mai sus.

În cazul lui Pantazi, hedonismul senzorial se prelungește într-unul cognitiv. Atracția pentru capodoperele literaturii sugerează rafinamentul senzațiilor estetice. Operele cu o certă dimensiune simbolică sau cele aparținând, în viziune tradițională, unui gen superior, ca epopeea, se află pe lista selectă a preferințelor sale. Pentru Pirgu în schimb, literatură înseamnă exclusiv operă realistă, singura căreia îi găsește justificarea estetică. Indirect, arta mimetică este văzută de Mateiu I. Caragiale dintr-o perspectivă apropiată de prejudecata retoricii tradiționale, ca gen literar de calitate inferioară. Atitudinea funciar antirealistă nu este însă motivată de un presupus dogmatism clasicist al autorului, ea reprezentând mai curând o ipostază a poeticii tainei, specifică estetismului și deosebindu-se esențial de principiile realismului.

Cunoașterea cosmopolită a lui Pantazi nu este strict geografică, precum la Aubrey de Vere, ci include elementul uman în ipostaza societății exotice primitive. În cazul protagonistului din *Remember*, impulsul gnoseologic total duce în cele din urmă la confuzia dintre lumea fictivă a literaturii și cea reală, situație în care nu ajunge Pantazi, reîncarnarea ideală a lui Aubrey de Vere.

Departe de a fi redarea vorbirii unor personaje verosimile, replicile crailor, în sensul caracterului prin excelență simbolic al întregului text, sunt investite cu multiple semnificații. Domeniul vorbirii îi aparține în exclusivitate lui Pirgu, cel al povestirii lui Pașadia și lui Pantazi. Hedonismul rafinat al evocării se opune în acest caz expresivității, văzută ca plăcere estetică de esență inferioară.

Scanned with OKEN Scanner

Două registre se disting în discursul lui Pirgu – unul parodic, constând în mimarea stilurilor funcționale ale limbii și altul violent – vulgar, de factură suburbană, care iese în evidență prin densitate expresivă și sentențioasă. Limbajul personajului este definit în primul rând de oralitate. Vorbirea ca activitate se opune în acest caz limbii, privită ca obiect estetic. Expresivitatea de nuanță populară a limbajului lui Pirgu sugerează senzorialismul său funciar. Vorbirea ca *energeia* agresează planul povestirii, pe care simbolul empiricului absolut îl tulbură mereu prin invocarea referenților din planul realității. În ultimă instanță, discursul său reprezintă, în viziunea subiectivă a autorului, însuși stilul balcanic, configurat prin extinderea simbolică a limbajului violent – vulgar, suburban la dimensiuni etnostilistice. Subiectele obscene pe care Pirgu le abordează obsesiv și pe care își bazează "tot temeiul hazului" indică apartenența personajului la masa oamenilor comuni. Ele reprezintă în același timp valorile mediului marginal în care Pirgu trăiește și pe care, în spiritul atitudinii cinice grosiere, le asimilează necondiționat. Pentru a-și exercita rolul de *meneur de foules* spre care îl împinge personalitatea sa demonstrativ – isterică, Pirgu captivează "jegul, lepra și trânjii societății" prin limbajul argotic adecvat. La fel de convins se arată de faptul că deprinderea felului de a vorbi al lumii de "mardeiași și țațe" este suficientă pentru a ajunge "scriitor de frunte al neamului"(p. 76) – ironizare a literaturii de tip naturalist, în spiritul antirealismlui funciar al lui Mateiu I. Caragiale.

Talentul mimetic al lui Pirgu este de obicei prezent doar aluziv. Prima sa replică din textul *Crailor...* reprezintă de fapt parodia viitoarei cuvântări la înmormântarea lui Pașadia, simbolic descrisă în manieră naturalistă, cu accente macabre. Autorul evită tautologia pe care ar fi reprezentat-o reluarea motivului în final, cu ocazia scenei morții craiului matein. Este astfel sugerată funcția malefică a lui Pirgu, de gropar al unei lumi. Prin construcția ciclică a romanului, la care participă și un motiv muzical – al valsului iubit de Pantazi – fatalitatea care apasă asupra lumii balcanice iese o dată mai mult în evidență.

Recitalul parodic cel mai consistent este oferit de Pirgu în euforia provocată de proaspăta veste a morții tatălui său, anunțată cu aceeași satisfacție morbidă. Mimetismul lingvistic nu poate fi însă disociat de semnificațiile tropismului comportamental. Într-o lume în

Scanned with OKEN Scanner

care instituțiile au o realitate exclusiv verbală. orice poziție socială poate fi lesne ocupată prin imitarea stilului funcțional corespunzător.

Reacție normativă la vulgaritatea structurală a limbajului balcanic, discursul lui Paşadia ilustrează în egală măsură comportamentul verbal stoic. Nu puține sunt atributele comune cu stilul clasic. Pudoarea lexicală recomandată de Epictet în *Manual* discipolilor stoici[65] se regăsește în cultivarea în spirit clasicizant a exprimării perifrastice, folosită uneori pentru reproducerea limbajului colorat al lui Pirgu. În același sens antinaturalist este atenuată violența măscărilor Penei Corcoduşa. Atitudinea moralizatoare a lui Paşadia, de esență stoică, se exercită atât asupra lui Pirgu cât şi a naratorului. Pentru a-l atenționa pe acesta din urmă asupra naivității de care dă dovadă în raporturile cu Pirgu, Paşadia foloseşte o artă a persuasiunii împrumutată din retorica tradițională. Replica balcanică a acestui discurs este apologia empirismului grosier, făcută de Pirgu tot în fața povestitorului.

Arta narativă în care excelează Pantazi poate configura iluzia realității, fiind însă în permanență supusă agresiunii vocii lui Pirgu. Pe plan pragmatic, câştig de cauză are spiritul prozaic şi strict utilitar al vorbirii, ilustrat de personajul matein. În cel al artei, povestirea obține victoria asupra romanescului.

Poate cea mai semnificativă, mai general – umană şi mai actuală sugestie oferită de textul *Crailor...* porneşte de la atitudinea diferențiată a celor trei protagonişti simbolici față de lumea de la porțile Răsăritului. Pirgu este expresia celui "bun pentru Orient", el asimilând în mod absolut scara de valori inversată a lumii balcanice. Cinismul său de factură popular – balcanică este pus în contrast cu spiritul moralizator definitoriu pentru atitudinea de esență stoică a lui Paşadia. Pirgu va ilustra în același timp modul de viață specific de la porțile Orientului, un epicureism rudimentar, de factură popular – orientală, net diferit de asceza diurnă a lui Paşadia şi de hedonismul rafinat, de esență filosofică al lui Pantazi. Chiar în viața nocturnă a societății bucureştene, craii nu se coboară niciodată la nivelul epicureismului rudimentar. Prin finețea senzorială sau prin plăcerea discuțiilor intelectuale, Paşadia, Pantazi sau povestitorul trăiesc în dimensiunea superioară a spiritului boem. Ipostazele simbolice în care apar cele trei personaje cu funcție inițiatică se completează treptat. În cazul lui Pirgu, instinctul "vieții de dezmățare țigănească" se asociază cu abjecția morală absolută, cu etnocentrismul agresiv, cu

Scanned with OKEN Scanner

atitudinea empirică grosieră față de cunoaștere și cea zeflemitoare față de limbaj, conturând un tip uman care, în pofida caracterului simbolic al personajului, este cât se poate de viabil la porțile Orientului. Prin trăsăturile funciar contradictorii, Gore Pirgu, fără să fie produsul unei intenții realiste, rămâne unul dintre cele mai complexe și mai semnificative personaje din literatura română. Accentul pus în interpretarea *Crailor...* pe acest personaj este consecința funcției sale simbolice majore, cu atât mai surprinzătoare cu cât se realizează printr-un număr limitat de apariții sau intervenții verbale. Expresie a spiritului balcanic, cu toate contradicțiile acestuia, Pirgu reprezintă în același timp o alternativă etică, transfigurată artistic în cel mai înalt grad, fără nici un fel de conotații extraliterare. Atitudinea stoică a lui Pașadia, la rândul său, se asociază cu cea de respect față de valorile civilizației de tip occidental, față de cunoașterea culturală sau față de limbaj, conturând astfel o atitudine normativă prin excelență față de societatea de la porțile Orientului. În acest sens ar putea fi înțeles limbajul structural discursiv al acestui personaj (artificial la prima vedere), acel "stil înalt" identificat de Ovidiu Cotruș[66] fiind o reacție exemplară la vulgaritatea funciară atribuită stilului balcanic. Atitudinea rațională prin excelență, de esență hedonic – cosmopolită a lui Pantazi reprezintă o a treia opțiune, poate cea ideală, față de societatea bucureșteană. Acestea sunt, în linii mari, trei opțiuni (sau "căi ale libertății") posibile într-o societate decadentă (privită însă nu dintr-o perspectivă moralizatoare, ca la Filimon sau Slavici), ci prin prisma esteticului. Atitudinea de revoltă față de determinismul de factură etnică este imposibilă, în sensul accentuatului fatalism care domină substanța *Crailor....* Obstinația oarbă a lui Pașadia, reprezentant simbolic al ideii de protest interior, are ca rezultat izolarea de colectivitate și în cele din urmă moartea. Hedonicul Pantazi își reia peregrinările cosmopolite, plecarea sa încheind romanul. Pirgu rămâne triumfător la porțile Orientului. Victoria atitudinii cinice grosiere, în acord cu viziunea pesimistă din operă, ilustrează artistic semnificația unui proverb citat în text: "Dacă trăiești la Roma, trăiește ca romanii". Unica alternativă viabilă la porțile Orientului este cea reprezentată de Pirgu, singurul mod de viață tolerat este epicureismul grosier. Mateiu I. Caragiale transmite acest mesaj într-o expresie unitară și inconfundabilă

Aceeași amalgare se poate observa la o lectură a *Crailor...*din perspectiva curentelor. Însăși dificultatea istoricilor

Scanned with OKEN Scanner

literari de a-l încadra pe scriitor sugerează caracterul eterogen al stilului. Spre deosebire caracterul hibrid datorat amestecului inadecvat al registrelor, romanul matein reprezintă un caz rar de folosire a stilurilor curentelor în funcție de semificațiile profunde ale textului.

În aparență, *Craii...* evidențiază o supraîncărcare ornamentală de factură barocă, interpretabilă inclusiv ca incongruență stilistică. Procedee prin excelență realiste sau naturaliste se întâlnesc alături de altele simboliste sau romantice, elemente clasiciste lângă cele specifice manierismului.

Lumea Arnotenilor, o reproducere în mic a celei balcanice, este prezentată printr-o mimare caricaturală a tehnicii romanului de tip balzacian. Sunt schițate într-o manieră intenționat simplistă descrierea mediului (în fragmentul sosirii crailor în casa "adevăraților Arnoteni") sau prezentarea pseudo–realistă a vizitatorilor declasați. Intenția mimetică a autorului iese în evidență și din prezentarea interioarelor decadente în maniera prozei de atmosferă, de factură simbolistă sau estetistă. Cultivarea ambiguității, a aluziei, a sugestiei, a eufoniei sau a tehnicii sinestezice, a simbolismului fonetic sau coloristic, a distorsiunii sintactice apropie unele fragmente din opera lui Mateiu I. Caragiale de simbolism. În egală măsură, romanul poate fi considerat o scriere de atmosferă. Introducerea în spațiul imaginar al operei echivalează cu o intrare într-un cadru tipic simbolist, sugerând spleenul de nuanță naturistă: "Deși nu plouase, tot era ud; jgheaburile plângeau, ramurile copacilor desfrunziți picurau, pe tulpine și pe grilaje se prelungeau, cu o sudoare rece, stropi groși" (p. 52). În fragmentul Arnotenilor, registrul exterior este schimbat în spiritul simboliștilor decadenți, spațiul deschis fiind înlocuit cu interioarele sordide: "O pâclă râncedă de viţiu apăsa veştezitoare asupra mizeriei decorului – tot ce se vedea acolo, la lumina lipicioasă, cernută prin fustele creţe de lumina trandafirie, de pe lămpi, nu numai că era urât şi de soiul cel mai prost, dar ieşit de soare, pătat de igrasie, prăfuit şi afumat, mâncat de cari sau de molii, şchiop sau schilod, ciobit, rupt sau desperecheat"(p. 112). Pasajul furnizează în aceeași măsură un exemplu de tehnică a contiguității sintagmatice. Evidentă este învecinarea semantică a cuvintelor, selectate toate din aceeași sferă lexicală. Unele conțin sema impurității (pătat de igrasie, prăfuit, afumat), altele pe cea a descompunerii (mâncat de cari sau de molii, șchiop, schilod, ciobit,

Scanned with OKEN Scanner

rupt, desperecheat). Asemenea fragmente au sugerat afilierea scriitorului la decadentism. Eticheta ar putea fi pusă mai curând în cazul povestirii *Remember*. Prima capodoperă a scriitorului este o ilustrare, poate cea mai reuşită în spaţiul autohton, a estetismului (nu întâmplător Barbey d'Aurevilly este citat în text ca model estetic). Aubrey de Vere, misteriosul dandy englez, este reprezentativ pentru personajul tipic al literaturii decadente. Mai adecvat pentru atmosfera tipic estetizantă este cadrul berlinez din povestire decât cel bucureştean din romanul matein. Deşi nici aici nu lipsesc note decadente, semnificaţiile profunde, de factură etnopsihologică ale *Crailor*... depăşesc dimensiunea descriptivă a unei prozei de atmosferă estetistă.

Procedeele romanului realist sunt parodiate în principal prin intermediul lui Pirgu. Compartimentul său volitiv este în mod intenţionat supradimensionat, sugerând intenţia de a-l trasforma într-o caricatură a arivistului. Faptul că intenţia de verosimilitate a naratorului se limitează la amănunte care amplifică ambiguitatea textului este demonstrat şi de lentoarea nefirească cu care Pirgu, cel perfect adaptat la mediul de la porţile Orientului, reuşeşte să parvină.

În aceeaşi măsură, considerarea lui drept un potenţial "scriitor de frunte al neamului" este o satiră la adresa artei realiste, singura a cărei existenţă personajul matein o socoteşte justificată. În viziunea de o accentuată subiectivitate din *Craii*..., exigenţele scriitorului de tip realist se reduc la o cunoaştere artistică limitată la aspectul strict social - "amănunţita lui cunoaştere a lumii de mardeiaşi, de codoşi şi de şmecheri, de teleleici, de târfe şi de ţaţe"(p. 76) - , eventual la psihologie socială şi la competenţă stilistică în materie de "năravuri" şi a "felurilor de a vorbi"(ib.). Tot prin intermediul lui Pirgu, atitudinea depreciativă se transferă şi asupra speciilor prin excelenţă realiste. În apologiei empirismului popular, personajul matein ironizează intenţia povestitorului de a scrie "un roman de moravuri bucureştene". Sintagma, pe lângă aluzia la romanul de observaţie socială de tip balzacian, trimite la dimensiunea etnopsihologică a operei virtuale. Încadrarea arhitextuală (după terminologia lui G. Genette)[60] este însă lăsată, nu întâmplător, în sarcina lui Pirgu. Acesta oferă o sugestie metatextuală, probă suplimentară a modernităţii textului: "Afară numai dacă ai de gând să ne descrii pe noi, pe Paşa, pe mine, pe Panta; cu altcineva nu ştiu să ai a face..."(p. 102). Având în vedere conotaţiile negative ale

Scanned with OKEN Scanner

personajului, menționată de Pirgu, însăşi categoria romanului de moravuri se demonetizează. Tot o ironizare a tehnicii canonice poate fi considerată evocarea procesului de elaborare a unei opere de tip realist (căutarea subiectului prin frecventarea unor medii sociale variate, stabilirea tipologiilor, elaborarea trecând succesiv prin stadiul de schițe, studii etc.). Metoda balzaciană este prezentată în maniera vulgarizatoare a lui Pirgu :" Ei, dacă ai merge în case, în familii, s-ar schimba treaba, ai vedea câte subiecte ai găsi, ce tipuri!"(p. 103). Şi în mustrarea lui Paşadia apare sugestia caracterului romanesc al viitorului text: "Am avut de altfel neplăcerea să constat culpabila slăbiciune ce ai de tot ce poartă stigmatele declasării, de tot ce e tarat, ratat, epavă şi nu ţi-aş găsi scuză nici când aş şti că e numai pentru a face studii, a lua «schițe»..."(p. 99). Pasajul ar putea constitui în acelaşi timp o dovadă a afilierii romanului virtual la proza decadentistă. Frecvent însă sunt sugerate mai multe posibile interpretări divergente, în scopul de a amplifica ambiguitatea textului. Din mai multe perspective, diametral opuse, este privită şi încadrarea în gen a viitoarei opere.

Nu numai romanul realist, ci mai multe specii înrudite suportă aceeaşi operație simplificatoare. Pirgu este imaginat în postura scriitorului de succes, scriind pentru orizontul de aşteptare al unui public cititor de cea mai joasă speță: "Ce mai «schițe» i-ar fi tras, maica ta Doamne! De la el să fi auzit dandanale de mahala şi de alegeri"(p. 76). Dincolo de incidențele biografice, pasajul poate fi considerat o probă a atitudinii antirealiste a autorului, reliefată în însuşi textul operei. În general, poetica misterului motivează aluziile biografice pe care Mateiu I. Caragiale le strecoară în opera sa. Exemplul poate cel mai concludent al tehnicii ambiguității este oferit de situația naratorului. Acesta este în egală măsură un personaj al operei pe care o generează prin povestire, suportând ca şi ceilalți crai consecințele nefaste ale acțiunilor lui Pirgu. Naratorul – personaj trebuie disociat obligatoriu de persoana biografică a autorului, însă Mateiu I. Caragiale nu pierde ocazia de a întinde câteva capcane biografice, cu o aparentă intenție de verosimilizare a textului. Oscilația între poeticitate şi rigorile romanului de tip balzacian este o trăsătură distinctă a operei.

Pe urmele unei prejudecăți a poeticii tradiționale, comedia ca specie dramatică este văzută ca literatură de esență inferioară, toate convențiile genului fiind privite în mod peiorativ. Intriga

Scanned with OKEN Scanner

corespunzătoare codului dramatic al epocii este acuzată de trivialitate ("dandanale de mahala sau de alegeri"), la fel şi mediul social şi limbajul periferic al personajelor din comedia de succes a timpului. Înainte de a fi expresia unei dogme clasiciste, atitudinea bagatelizatoare a povestitorului poate fi interpretată ca o respingere a artei de tip mimetic. În acelaşi timp, dezavuarea genului realist poate fi legată de viziunea negativă a autorului asupra realităţii sociale şi etnice care face obiectul "imitării".

O altă specie dramatică minimalizată prin intermediul lui Pirgu este piesa istorică, alt tip de text la modă în epocă: "S-ar fi îndeletnicit, în ore pierdute, şi cu literatura – ar fi comis piese – piese proaste bineînţeles, istorice şi însăila lungi dialoguri între personagii din veacuri deosebite, juca roluri de forţă, se bălăbănea, sforăia, mugea"(p. 103). Din atitudinea manifest depreciativă faţă de un model de succes al epocii se poate desprinde poziţia antiretorică a autorului *Crailor*.... La data respectivă, este posibil ca prin intermediul demagogiei de factură populist – naţionalistă a lui Pirgu să fie vizat întregul repertoriu al pieselor istorice, chiar şi trilogia lui Delavrancea, însă sensul profund al *Crailor*... depăşeşte semnificaţiile conjuncturale.

În spiritul dimensiunii metastilistice a romanului, recitalul parodic al personajului matein poate fi privit şi ca expresie a aptitudinii mimetice, manifestată în domeniul limbajelor funcţionale. Stilul beletristic, pe lângă cantonarea pe linia realist – naturalistă, este limitat la literatura cu o finalitate etică manifestă: "Ar fi biciuit moravurile"(ib.). Tropismul stilistic al lui Pirgu acoperă limbajul juridic ("Ce om ar fi fost! Avocatul cel mai strălucit, gloria baroului român"(ib.), cel religios - "Şi ca să ne dea o dovadă de chemarea sa pentru viaţa schimnicească, bălmăji pe nas, popeşte, apoape trei sferturi de ceas un deşănţat amestec de cântări bisericeşti şi cântece de lume"(p. 104) sau politic. Este astfel sugerat faptul că, la porţile Orientului, loc de manifestare al formelor fără fond, reuşita socială este condiţionată de mimarea bombastică a stilului funcţional adecvat.

Există însă în textul *Crailor*... situaţii de factură intertextuală în care Mateiu I. Caragiale utilizează clişee romaneşti fără intenţia de parodiere. Un fragment de pastişă este scena răstignirii unchiului bogat al lui Pantazi, devenită clişeu imagistic prin folosirea în romanele sociale, linşarea lui Tănase Scatiu fiind un model posibil.

Scanned with OKEN Scanner

Caracterul manifest al unor asemenea exemple de intertextualitate infirmă finalitatea realistă a *Crailor...*, reliefând intenția de a trece într-un registru al stereotipiei imaginarului realist, chiar în absența evidenței tonului parodic.

O expresie mai subtilă a atitudinii polemice a autorului constă în asocierea lumii balcanice în general şi a lui Pirgu în particular cu convențiile realiste. Singurul investit cu putere epică este Pirgu, toate pasajele "romaneşti" ale *Crailor...* avându-l ca principal actant. Dialogul de tip realist, racordat la mediul social şi lingvistic este de asemenea rezervat personajului matein, chiar dacă replicile acestuia, prin densitatea expresivă neverosimilă, nu aparțin unui personaj viabil, ci au o funcție simbolică evidentă.

4. Reîntregirea genurilor

Opoziția dintre cele două planuri majore ale *Crailor...*este sugerată de situarea în primplan a funcției inițiatice a lui Pirgu: "Mai primejdioasă javră şi mai murdară nu se putea găsi, dar nici mai bună călăuză pentru călătoria a treia ce făceam aproape în fiecare seară, călătorii în viața care se vieţuieşte, nu în aceea care se visează. De câte ori totuşi nu m-am crezut în plin vis"(p. 76). Atmosfera nocturnă, configurată în spiritul estetismului în *Remember*, se regăseşte caricatural în decadența de factură balcanică a vieții de noapte bucureştene. "Viața care se vieţuieşte" este o reprezentare a ideii de realitate, pusă în contrast cu "viața care se visează". Aceeaşi antiteză apare în povestirea scriitorului român, sugerând continuitatea narativă dintre cele două opere: "Îmbinând astfel realitatea cu visarea, urmai fără grabă şuvoiul mulțimii..."(p. 40). Domeniul povestirii generează o lume inconsistentă, în permanență supusă agresiunii vocii lui Pirgu. În ultimă instanță, acesta reprezintă o expresie a realității brutale, accesul său în lumea imaginarului fiind îngrădit cu strictețe.

În pofida distincției clare, pe care povestitorul însuşi o sugerează, între realitate şi închipuire, în unele pasaje ale romanului granițele dintre cele două dimensiuni se estompează până la dispariție. În viziunea halucinantă asupra vieții de noapte bucureştene, planurile se întrepătrund. Ficțiunea capătă uneori o consistență reală în istorisirile lui Pantazi sau Paşadia. Trecând peste nuanțele etnopsihologice, modul autorului de privi realitatea lumii

Scanned with OKEN Scanner

balcanice se apropie, în unele momente, de motivul vieții ca vis: "Zorile... Paşadia se oţerea, se scutura ca după un vis urât"(p. 77). Nu există o diferență fundamentală între modul de a reprezenta periplul imaginar în timp sau în spațiu şi călătoria în infernul balcanic. Deseori, viziunea asupra vieții de noapte bucureştene este dominată de reprezentări metaforice de esență poetică, departe de orice intenție naturalistă: "Străini de tămbălăul ce se umfla sălbatic, Pantazi şi Paşadia-şi urmau în tăcere visarea ca şi cum s-ar fi aflat la mii de poşte departe ..."(ib.).

Un aspect esențial al construcției romanului matein constă în circularitate. Tot ce se va întâmpla în final este sugerat la început; mai mult chiar, prin dezvoltarea treptată a semnificațiilor operei, un alt sfârşit nici n-ar fi fost posibil. Toate leit-motivele sunt reunite pentru a constitui o cădere de cortină, într-o retrospectivă dominată de nostalgie. Povestitorul cinează împreună cu Pantazi la birtul de la Covaci, primul punct nodal simbolic al operei. Raşelica Nachmalsohn este înfățişată împreună cu noul ei logodnic, următoarea victimă potențială, continuându-şi astfel funcția malefică, asemănătoare cu cea a lui Pirgu. Un amănunt semnificativ pentru subtilitatea poeticii romanului constă în modul în care acest personaj feminin – în aceeaşi măsură ilustrarea atitudinii cinice în variantă erotică şi o reprezentare a femeii fatale – ajunge să preia de la Pirgu rolul de a-l distruge pe Paşadia. Pe parcursul romanului, Raşelica apare în mai multe ipostaze perverse caracteristice, împreună cu Pirgu sau cu Mima Arnoteanu, însă niciodată nu se mai întâlneşte cu Paşadia Măgureanu. Relația lor fatală este în treacăt amintită abia în descrierea sfârşitului lui Paşadia, imediat după ce moartea acestuia fusese anunțată: "Eram sub impresia acestui vis când, intrând odată la cafenea, aflam că Paşadia murise. Sfârşitul lui avu răsunet, dar nu prin el însuşi, ci prin felul cum se petrecuse. În timpul din urmă, Paşadia, care nu se mai vedea nicăieri, trăia cu Raşelica Nachmalsohn"(p. 124).

Duritatea veştii funebre se estompează până la dispariție prin anunțarea ei imediat după visul povestitorului, a cărui intensitate este atât de puternică încât nici o imixtiune brutală de pe planul realității nu mai poate tulbura atmosfera onirică. Datorită valorii semantice a adverbului de timp "odată", momentul sfârşitului lui Paşadia nu mai este determinat precis. O altă locuțiune adverbială temporală, "în timpul din urmă", are rolul de a prelungi indefinit timpul povestirii,

Scanned with OKEN Scanner

în contrast cu determinările cronologice precise pe care le oferă autorul în textul său. După indicaţiile acestuia, durata "reală" a evenimentelor narate s-ar întinde între 1910 şi 1911. Timpul istoric este precizat şi în *Remember*, chiar la începutul povestirii – 1907. În ambele situaţii însă, intenţia autorului, atunci când precizează momentul cronologic, este de a amplifica, prin misterul care învăluie evenimentele narate, latura iraţională a existenţei. Interesat de timpul real este numai Pirgu, care îi cere precipitat povestitorului să insiste pe lângă Paşadia să "să vorbească în daravera mea, să strângă şurubul"(p. 97). O expresie a timpului istoric este politica, faţă de care cei trei crai au iarăşi atitudini diferenţiate. Paşadia renunţase la politică până în momentul povestirii, de atunci consacrându-se *otium*-ului în viaţa diurnă şi destrăbălării balcanice în cea nocturnă. Hedonicul Pantazi priveşte politica cu totală indiferenţă. Doar Pirgu introduce în spaţiul povestirii timpul real, prin menţionarea "conservatorilor", "liberalilor" sau a lui Take Ionescu. Viitoarea carieră politică a lui Pirgu, schiţată în final, accentuează implicarea acestuia în planul "vieţii care se vieţuieşte".

Posibilul scenariu epic al relaţiei dintre Paşadia şi Raşelica Nachmalsohn este sacrificat în favoarea dimensiunii poetice a textului. Într-un roman de factură realistă, filonul narativ ar fi fost probabil exploatat, deoarece cele două personaje oferă, prin întâlnirea lor, ocazia ciocnirii a două caractere puternice. Ceea ce într-un posibil roman de analiză psihologică s-ar fi întins pe sute de pagini este aici sugerat doar printr-un semn fugar, scăpărarea aspră a ochilor Raşelicăi, în schimbul de priviri dintre ea şi Paşadia. Se relevă astfel extrema concentrare a mijloacelor de expresie în textul lui Mateiu I. Caragiale. La rândul său, sfârşitul lui Paşadia este semnificativ din perspectiva hedonismului distructiv de factură erotică pe care Raşelica îl încarnează. Fatalitatea relaţiei dintre cei doi este sugerată încă de la început, într-o frază aparent lipsită de semnificaţie, dacă nu s-au cunoaşte deznodământul tragic: "Privirea ei liniştită, aplecându-se asupra colţului nostru, avu o scăpărare aspră ciocnindu-se de a lui Paşadia"(p. 58). Nu întâmplător, în ultima sa apariţie în spaţiul operei, Raşelica este văzută tot în cadrul iniţial al birtului din Covaci.

Cu acelaşi rafinament este sugerată distrugerea capodoperei la care Paşadia lucrase o viaţă întreagă. În prezentarea pe care povestitorul i-o face lui Paşadia la începutul romanului, mai întâi este înfăţişată viaţa diurnă de asceză intelectuală, ca o contrapondere la

Scanned with OKEN Scanner

degradarea nocturnă, fără nici o referire concretă la opera de istoric pe care personajul matein o desăvârşeşte de multă vreme. De abia în spovedania lui Paşadia. capodopera este menţionată. în perspectiva distrugerii ei apropiate: "Înainte ca prin faţă să se pună sigilii sau să se deschidă, pe din dos, nevăzută, mâna îşi va face datoria"(p. 100). În final, ducerea la îndeplinire a dorinţei testamentare este reprezentată prin intermediul semnului focului, "stâlpul de fum". Perspectiva este tot a naratorului, aflat de această dată în exteriorul casei lui Paşadia, spre deosebire de momentul spovedaniei: "Când m-am apropiat de locuinţa fără bucurie, deasupra copacilor din grădina fără flori se înălţa, în liniştea serii, un stâlp de fum"(p. 124). Imaginea "stâlpului de fum" sugerează atmosfera calmă a înserării, în concordanţă cu împăcarea interioară din momentul morţii.

Fericirea extatică se citeşte şi pe faţa Penei Corcoduşa, moartă în acelaşi timp cu Paşadia: "În zâmbetul buzelor ei învineţite şi în privirea ochilor săi rămaşi deschişi era o duioşie extatică; femeia care fusese nebună din iubire părea să fi murit fericită..."(p. 125).

De multe ori, Mateiu I. Caragiale introduce în scenă personaje cu apariţie episodică, însă cu funcţie artistică totuşi semnificativă. Iancu Vitan, omul de încredere al lui Paşadia, nu apare efectiv decât în final, şi atunci indirect, din perspectiva naratorului care realizează îndeplinirea dorinţei testamentare. În rest, personajul este fragmentar menţionat *in absentia*, de fiecare dată asociat cu Paşadia. Acesta din urmă pregăteşte narativ rolul "slugii sale credincioase" din finalul romanului: "Mâna credincioasă îşi va face datoria"(p. 100). Coana Masinca Drângeanu, "sufleţelul maichii" sau "divina ţaţă", cum este numită în *Sub pecetea tainei*, pătrunde în spaţiul *Crailor*...de abia în episodul "adevăraţilor Arnoteni", deşi familiaritatea dintre ea şi narator sugerează faptul că cei doi se cunoşteau de mult. Un rol important va avea Masinca Drângeanu în *Sub pecetea tainei*, unde i se rezervă statutul de mare iubire a bătrânului poliţist Rache, personaj care în romanul neterminat al lui Mateiu I. Caragiale îşi asumă funcţia de narator. De o consistenţă redusă în *Craii...*, acest personaj feminin pare să reprezinte pentru Mateiu I. Caragiale o obsesie narativă, din moment ce, în fragmentele rămase sub titlul *Soborul ţaţelor*[67] din a treia parte a trilogiei romaneşti, Masincăi Drângeanu i se rezervă locul central. Textele rămase din această operă doar proiectată par să indice o amplificare a funcţiei artistice a personajului feminin, care ar fi urmat, în pofida

Scanned with OKEN Scanner

titlului cu rezonanțe periferice, să împărtășească naratorului, la fel ca în *Craii...*, secretele protipendadei. Micul fragment romanesc mai reține atenția și prin reactualizarea dimensiunii metatextuale a operei. În scena inițială, povestitorul, asumându-și din nou identitatea biografică a autorului, aduce Masincăi Drângeanu cu dedicație propriul roman: "Mulțumit de această închinare ce așternusem, cu toată sinceritatea pe un exemplar din «Craii de Curtea-veche», am adăugat la modestul meu plocon literar..."(p. 166). Între ipostaza din *Craii...*, când virtualul "roman de moravuri" era doar prefigurat și cea din *Soborul țaților*, în care opera capătă o realitate sociologică, în linii mari diferă numai momentul.

Personajele itinerante nu reprezentau însă nici o noutate în perioada interbelică. Mateiu I. Caragiale folosește în acest caz una din cunoscutele convenții ale romanului realist, inspirată de tehnica balzaciană. Specificul procedeului este reprezentat mai curând de nuanța dimensiunii metatextuale, constând de această dată în referirea, din interiorul *Crailor...*, la alte opere ale aceluiași autor. Un exemplu semnificativ este cel al povestirii *Remember*, în mai multe rânduri menționată în textul *Crailor...*. Sugestivă în cazul acestei tehnici narative este încercarea autorului de a crea astfel iluzia substratului biografic al operei, intenționat prezentat într-o lumină ambiguă. Pantazi este privit ca o ipostază superioară a lui Aubrey de Vere: "Mi-aducea uneori aminte de acel tânăr englez a cărui tristă istorie am scris-o"(p. 67). Continuitatea narativă dintre cele două texte nu se limitează la paralela dintre Pantazi și tânărul dandy, discipol al lui Brummel, cum semnificativ este numit Aubrey de Vere în *Remember*. Opoziția dintre viziunea estetistă din povestire și cea configurată în spiritul balcanismului din *Craii*...este sugerată prin reprezentările cu accente peiorative evidente ale degradării de la părțile Răsăritului. Semnificativă este în acest sens perifraza "culcușurile de noapte a destrăbălării bucureștene"(p. 54), care deschide călătoria inițiatică în realitatea autohtonă și marchează cu claritate, la nivel stilistic, diferența dintre decadența de factură estetistă și ipostaza ei balcanică grosieră.

Din aceeași perspectivă metatextuală este privit ciclul poetic al lui Mateiu I. Caragiale, *Pajere*, la care se face o succintă referire, aproape ambiguă, tot în textul *Crailor...*, în pasajul în care Pașadia își înfățișează atitudinea critică față de fondul autohton: "Cum nu i se putea tăgădui nici partea lui de dreptate, găsii de prisos să mă ridic să

Scanned with OKEN Scanner

apăr acel trecut, vedeniei căruia pana mea datora o minunată tâmplă de icoane ce migălisem în tinerețe cu o osârdie aproape cucernică"(p. 59). Şi în acest caz, realitatea biografică este sugerată numai pentru a reliefa ambiguitatea relației dintre narator şi autor în textul *Crailor...*. În acelaşi timp, pasajul este elocvent şi prin prisma referirii scriitorului însuşi la esența poetică aproape mistică a *Pajerelor*, sau la specificul travaliului artistic ("migălisem", "cu osârdie").

Alte personaje, în schimb, au într-adevăr o apariție pur episodică. O bună parte dintre acestea sunt evocate de Pantazi în spovedania sa; ținând cont de esența narativă a fragmentului, personajele amintite nu pot avea nici o funcție artistică în prezentul povestirii. Părinții lui Pantazi, mătuşa Smaranda sau prima sa iubire Wanda țin exclusiv de domeniul trecutului. Chiar dacă moartea unora dintre personaje nu este anunțată, ele, dacă mai trăiesc, nu mai pot participa la prezentul epic. Este cazul Wandei, a cărei existență se perpetuează numai pe planul memoriei: "(...) Nu pe Wanda însăşi o mai iubesc, nu făptura ei care dacă mai e pe lume, e schimbată, ofilită, îmbătrânită, ci amintirea, nespus de duioasă şi de dulce"(p. 90). Singurul personaj din istorisirile lui Pantazi care face efectiv legătura cu prezentul este Pena Corcoduşa, evocată indirect în fragmentul spovedaniei: "Înnodai şi eu una, mai înaltă ce se consfinți în focul luptei – vă povestii mai adineaori ceva de Serghei de Leuchtenberg. Cu moartea lui, la care am fost martor, începea pentru mine un dureros şir de încercări"(p. 87). Strict cronologic, însă anterior pe planul narativ din *Craii...*, acest episod este dezvoltat tot de către Pantazi, în deslușirea misterului nebuniei Penei Corcoduşa. Iubirea dintre personajul feminin şi prințul rus reprezintă una dintre puținele ipostaze romantice ale dragostei dintr-un roman dominat de o viziune prin excelență desacralizatoare asupra erosului. În aceeaşi categorie a personajelor purtătoare de un minimum de semnificație artistică se situează Poponel, o ipostază a degradării balcanice absolute. Pentru a-l descrie, povestitorul apelează, ca în episodul întâlnirii cu Pena Corcoduşa, la maniera de factură clasicistă a evitării exprimării vulgare: "Mai mult nu voi stărui asupra-i; ca să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi şi în mocirlă şi, la această îndeletnicire nu mi-aş pângări numai pana, dar aş spurca mocirla şi chiar puroiul"(p. 76). Întregul pasaj în care este adus în primplan Poponel este marcat de folosirea intensă a aluziei, personajul "(...) arătând, ca mulți alții din breasla lui, o aplecare deosebită pentru

Scanned with OKEN Scanner

anumite metode dosnice ale unei şcoale mult discutate"(p. 75). Folosirea procedeului, aparent o dovadă de preţiozitate, trebuie motivată prin esenţa poeticii scriitorului. Figurile din această categorie (aluzia, perifraza etc.) apar mai ales în discursul povestitorului sau al lui Paşadia, având îndeosebi rolul de a accentua, prin nuanţa hiperbolică insinuată, un nivel superlativ al degradării. În acelaşi timp, ele reprezintă o contraalternativă la maniera naturalistă în care aceste pasaje puteau fi scrise, constituind o probă a repudierii stilului vulgar. Pirgu este bineînţeles personajul descris în cea mai mare măsură cu ajutorul exprimării indirecte: "Iar de greţoşeniile la care se deda cu ele, vorbea atât de zdrenţăros încât ar fi făcut să se ruşineze dacă l-ar fi înţeles porcii chiar şi maimuţele"(ib.). Poponel va fi reintrodus în scenă, chiar dacă doar aluziv, în episodul spovedaniei lui Paşadia, semn că este totuşi purtătorul unei semnificaţii artistice minimale:"[...] O noapte întreagă a stat deunăzi cu Poponel să te batjocorească, da, cu Poponel căruia de câte ori are mica sa afacere de moravuri sari să-i iei apărarea cu aceeaşi naivitate..."(p. 99). Fragmentul este elocvent pentru agresivitatea nemotivată a spiritului balcanic, întruchipat de cuplul malefic Pirgu - Poponel, care se dezlănţuie neprovocat asupra povestitorului.

Numărul relativ însemnat de personaje cu funcţie artistică totuşi minoră din cuprinsul *Crailor...* poate fi interpretat şi prin intenţia autorului de a da un aparent aspect romanesc operei sale. Pentru a fi sugerată iluzia realităţii, una din condiţiile romanului tradiţional constă în prezenţa unei cât mai ample colectivităţi fictive. Mateiu I. Caragiale respectă acest pact narativ, însă în maniera intenţionat simplificatoare în care reproduce toate convenţiile romanului balzacian, introducând un număr de personaje fără rol artistic. Prin intermediul lui Pirgu, cel care cunoaşte "lume de tot soiul şi de toată teapa"(p. 57), cititorul îşi poate imagina esenţa inferioară a personajelor episodice: "Măgulit că-l admirasem, nu trebui să-l rog de două ori ca să istorisească păţania cea din urmă a doamnei Mursă"(p. 57). În alte situaţii, sunt amintite nume (Pepi Şmaroţ, Haralambescu, Tinculina Gaiduri ş.a.m.d.) total întâmplătoare, în afară poate de faptul că toate au o rezonanţă periferică. Posibila opoziţie la nivel onomastic între lumea utopiei aristocratice şi planul balcanic iese în evidenţă alăturând numele din călătoria în trecut a lui Paşadia, de o sonoritate elitistă, de cele mahalageşti din lumea periferică a lui Pirgu sau de cele comune în

Scanned with OKEN Scanner

general din planul prezentului bucureştean. Instinctul artistic dovedit de Mateiu I. Caragiale în ambele cazuri poate fi rezultatul cunoscutei pasiuni pentru heraldică a autorului *Crailor...*, dublată de un simţ al straturilor sociale de la oraş nu foarte departe de cel dovedit de I.L. Caragiale. Numele nobiliare evocate în hagialâcul lui Paşadia au realitate istorică, dar estetic contează sugestia lor eufonică. În partea "realistă" a romanului, motivarea onomastică este inversată. Numele nu sunt standardizate, ci ies în evidenţă prin caracterul atipic, sugestia vulgarităţii fiind indusă prin însăşi motivarea semnificanţilor.

Construcţia ciclică a romanului matein iese în evidenţă inclusiv prin moartea simbolică a Penei Corcoduşa. În mod semnificativ, cadrul ales pentru finalul romanului este birtul din Covaci, unde naraţiunea începe. Motivul valsului funebru este reconfigurat în aproximativ aceleaşi cuvinte, repetiţia textuală nefiind însă un semn al neglijenţei autorului, ci un mod de accentuare a circularităţii atmosferei poetice. Romanul se încheie prin plecarea, de asemenea simbolică, a lui Pantazi, care revine la existenţa sa cosmopolită normală, după un sejur la porţile Orientului. Cu toate acestea, finalul *Crailor...*nu este neutru, un deznodământ de factură romanescă tradiţională (în primul rând moartea lui Paşadia, apoi cea a Penei Corcoduşa) existând totuşi. Sfârşitul celor doi intră însă în ordinea firească a lucrurilor, fapt sugerat de repetarea, în finalul romanului, a cadrului epic iniţial.

Replicile efective ale crailor, ca şi referinţele povestitorului la felul de a vorbi al altor personaje configurează opoziţia dintre cele două planuri majore ale operei, participând astfel la construcţia acesteia. În general, discursurile crailor au o evidentă nuanţă normativă, fiind puse în contrast cu stilul balcanic al lui Pirgu şi plebeianismul lumii pe care o reprezintă. Felul de a vorbi de la porţile Orientului este marcat, într-o viziune subiectivă, mai ales de "vulgaritatea consfinţită de obiceiul pământului". Atitudinea zeflemitoare faţă de valori în general se regăseşte în modul ironic de a privi limbajul livresc al crailor. Mai mulţi comentatori ai operei lui Mateiu I. Caragiale au remarcat diferenţa evidentă de registru între limbajul "înalt" al crailor şi cel "vulgar" al lui Pirgu[69], însă semnificaţia majoră a contrastului stilistic trebuie căutată în valoarea exemplară a vorbirii personajelor de extracţie superioară.

Opoziţia radicală dintre Paşadia şi Pirgu este pusă în evidenţă, printre altele, şi de schimbul simbolic de replici dintre

Scanned with OKEN Scanner

protagoniști. În textul *Crailor...* cei doi dialoghează de numai 12 ori, fapt semnificativ pentru gradul înalt de poeticitate. În general, frecvența vorbirii este redusă în raport cu povestirea, deoarece *energeia* este asociată cu planul agresiv al realității, *ergon* cu cel al imaginarului. Cu toate acestea, schimbul de replici dintre cele două personaje complementare este încărcat de semnificație. De două ori, confruntarea verbală este doar sugerată: "-la mai lăsați, nene, ciubucele astea, ne întrerupea sastisit Pirgu, să mai vorbim și de muieri.

Știam atunci că nici gâlceava nu era departe"(p. 74).

În rest, Pirgu dialoghează cu povestitorul în pasajul în care susține apologia empirismului grosier, dominându-l, ca și pe Paşadia, prin agresivitatea spiritului său zeflemitor. Cu această ocazie este reprodusă replica cea mai substanțială a lui Pirgu, o caricatură a atitudinii moralizatoare a lui Paşadia din finalul spovedaniei acestuia, exercitată tot asupra povestitorului - personaj. Recitalul mimetic al lui Pirgu, care parodiază toate stilurile funcționale, este fragmentul în care vorbirea, prin expresivitate debordantă, se situează în primplan în defavoarea povestirii. Însă discursul lui Pirgu este aproape în întregime reprodus din perspectiva povestitorului, însoțit de comentarii defavorabile. Din nou este indusă sugestia vulgarității repudiabile.

În general, naratorul își asumă rolul de interpret stilistic al vorbirii celorlalte personaje. Doar cei trei protagoniști au privilegiul de a se autodefini prin discurs. Nici în acest caz nu lipsesc observațiile naratorului privind intonația vocii. Atenția acordată detaliilor nu este însă urmarea intenției de transpunere realistă a vorbirii. Atunci când limbajul cu nuanțe argotice al lui Pirgu este redat în manieră naturalistă, scopul povestitorului este de a concentra la maximum vulgaritatea funciară atribuită stilului balcanic. Modulațiile vocilor au nuanțe distincte, care sintetizează esența personajului respectiv. Replicile lui Pirgu, caracterizate de agresivitatea zeflemelei, sunt invariabil acompaniate de indicații regizorale elocvente. Toate precizările de esență dramatică sunt *verba dicendi* care conțin o nuanță ostentativă, așa cum verbele de mișcare care însoțesc fiecare intrare în scenă a lui Pirgu exprimă agresivitatea simbolică a gesticulației. Mai ales în cazul acestui personaj, Mateiu I. Caragiale folosește tehnici dramatice, intrările sau ieșirile sale precipitate din scenă sugerând viziunea lumii balcanice ca spectacol.

Scanned with OKEN Scanner

La aproape fiecare replică a lui Pirgu, naratorul utilizează, în indicaţiile scenice, o expresivitate mai curând de factură populară, în acord cu esenţa personajului matein. Pirgu "se rătoieşte", "bombăne", "strigă", "urlă cu deznădejde", "mugeşte", "chiuie" etc. Vociferaţia sa isterică este pusă astfel în contrast cu modulaţiile plăcute ale vocii lui Paşadia sau a lui Pantazi, care manifestă o atitudine de respect faţă de limbaj, inclusiv sub forma discreţiei sonore. Uneori, stridenţele glasului lui Pirgu sunt redate indirect, prin intermediul naratorului, în completarea replicilor efective. Indicaţiile privind fizionomia personajului sunt făcute în pură tradiţie teatrală: "-Ah! zise Pirgu lui Paşadia, făcându-şi privirea galeşă şi glasul dulceag."(p. 52); "Răspunse ţanţoş lui Paşadia că avea să-l desfiinţeze."(p. 55); "Icni pe nerăsuflate un potop de scârbe"(p. 60). Povestitorul îşi asumă rolul de interpret stilistic şi în cazul lui Pirgu: "Era dat în Paşte, dat dracului. A! Să fi voit el, cu darul de a zeflemi grosolan şi ieftin..."(p. 76).

Discursurile lui Paşadia sau Pantazi sunt însoţite de comentarii insistente, care situează în primplan limbajul ca obiect estetic. Arta evocării este stăpânită magistral de Pantazi, capabil să configureze prin cuvânt iluzia realităţii: "...Omul vorbea. Înaintea ochilor, aevea, se desfăşura fermecătoare trâmba de vedenii"(p. 65) . Într-un alt registru este interpretat glasul lui Paşadia. Personajul fiind şi o ipostază a spiritului pur raţional, vocea sa împrumută uneori nuanţele sarcasmului: "Iar din ce spunea, cu un glas tărăgănat şi surd, se desprindea, cu amărăciune, o adâncă silă"(p. 53). În acord cu esenţa stoică, alteori vocea sa capătă accente moralizatoare: "- Bufon abject, îl mustră Paşadia..."(p. 70). În călătoria în trecut, Paşadia se apropie în subtilitatea artei evocative de Pantazi.

Rolul de interpret stilistic al povestitorului nu se exercită doar în cazul celor trei protagonişti. Există o tendinţă permanentă de a situa limbajul tuturor personajelor în centrul de interes al povestirii, nuanţele vocilor fiind investite în general cu semnificaţii simbolice. Numai că stilul verbal al apariţiilor episodice nu este exprimat prin reproducerea directă a vorbirii, ci prin intermediul comentariior narative. Proporţiile dialogurilor sunt limitate la maximum, în scopul de a nu altera prea mult planul poetic imaginar.

Fiecare personaj este corelat cu caracterul, mediul, climatul cultural sau vârsta sa, fără să asistăm la aplicarea convenţiei realiste a verosimilităţii. Prin felul în care vorbesc, personajele se definesc

Scanned with OKEN Scanner

categorial în manieră expresionistă, reducându-se la o singură expresie definitorie[70]. În cazul bătrînei boieroaice Smaranda, evocată în spovedania lui Pantazi, în prim-plan se situează, simbolic, arta personală a povestirii: "(...) Ca să spună un mărunțiș, un fleac de nimic, avea felul său anume; când povestea, citea parcă dintr-o carte frumoasă"(p. 85). Şi în cazul acestui personaj secundar, pentru a-i reda esența limbajului, naratorul foloseşte sugestia combinării sintagmatice: "(...) Dânsa găsea întovărăşiri sublime de cuvinte (...)"(p. 86). Bătrîna Smaranda îi transmite lui Pantazi înclinația hedonică: "(...) Gusturile subțiri şi deşertăciunile mărunte, iubirea de flori şi de miresme, (...) pofta de huzur şi de risipă..."(ib.). Ideea de epicureism superior, fundamentală pentru esența personajului, primeşte în context nuanțe suplimentare.

Construcția particulară defineşte în parte individualitatea artistică a *Crailor...*. Trăsăturile distinctive sunt completate de procedee specifice de organizare sintagmatică, precum şi de elementele de stil situate, într-o viziune analitică, în diversele straturi ale operei.

5. Straturile operei

Dintr-o perspectivă de nuanță semiotică, opera lui Mateiu I. Caragiale constituie un exemplu, poate neegalat în proza românească, de motivare strictă a semnelor artistice ale operei. În literatura română, puține sunt textele inamovibile. Pe de altă parte, motivarea sintagmatică, lexicală sau fonetică nu pot fi disociate, în cazul *Crailor...*, de semnificațiile parțiale sau de sensul general al operei. Simbolistica personajelor, de exemplu, motivează funcția lor artistică; intrările în scenă ale protagoniştilor, gesticulația, amănuntele fizionomice sau intervențiile verbale au o certă dimensiune semiotică. Toate aceste realități ale textului se relevă în mod organic, pe măsura aprofundării acestuia, argumentând astfel caracterul concentrat la maximum al operei lui Mateiu I. Caragiale. În acelaşi timp, dimensiunea metatextuală sugerează multe din interpretările posibile ale funcției personajelor. Straturile operei converg spre un sens major, fiecare în parte sugerând opoziția dintre utopia occidentalistă sau hedonic-cosmopolită şi realitatea balcanică. Motivarea strictă a semnelor artistice asigură romanului matein

Scanned with OKEN Scanner

coerența[71]. Principiile ordonatoare ale stilului operei, folosite conștient sau nu, pot fi considerate contiguitatea și contrastul.

În *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu afirma că autorul *Crailor*...își construiește opera cu ajutorul contrastului[72]. Afirmația stilisticianului român este parțial justificată la nivel sintagmatic și în întregime îndreptățită în cazul celor două planuri majore opuse ale operei. Cu toate acestea, puține proze din literatura română și nu foarte multe texte poetice chiar sunt construite într-o asemenea măsură cu ajutorul unui alt procedeu fundamental, cel al contiguității.

Constatarea poate fi argumentată prin analiza oricărui pasaj din fragmentele descriptive ale *Crailor*.... Uneori, învecinarea sintagmatică se extinde și asupra stratului fonetic al operei, în acest caz putându-se face apropierea de principiul aliterativ care, după Roman Jakobson, constituie esența funcției poetice a limbajului[73]. În pasajul oniric din final, contiguitatea poate fi urmărită și din perspectiva categoriilor estetice, prin opoziția dintre postura solemnă a lui Paşadia, Pantazi sau a povestitorului și cea grotesc-bufonă a lui Pirgu. Primii doi apar o singură dată într-o postură grotescă, în scena încăierării din cauza Ilincăi Arnoteanu. Lui Pirgu, în schimb, i se permite accesul în lumea imaginarului tot o singură dată, în visul povestitorului, și atunci în postura de "soitar obraznic", cum este calificat la începutul *Crailor*... de către povestitor: "Înaintea noastră, în port bălțat de măscărici, scălămbăindu-se și schimonosindu-se, țopăia de-a-ndărătelea, fluturând o năframă neagră, Pirgu"(p. 124). Pe un plan al semnificațiilor, pasajul ar putea fi privit, din perspectiva interpretării în sensul balcanismului, ca o materializare a spiritului locului. O nuanță expresionistă este vizibilă, prin reducerea psihologiei personajului la o imagine sintetică definitorie și prin intenția de a releva "ființa" lucrurilor[74].

Interdicția lui Pirgu de a intra în lumea idealului poate fi însă luată ca o dezavuare a empiricului absolut pe care acest personaj îl reprezintă, refractar la tot ceea ce nu ține de concret.

Instabilitatea funciară a reprezentării lui Pirgu este sugerată de dinamismul imaginilor vizuale, care se apropie de pantomimă. Din punct de vedere semantic, cuvintele se situează în aceeași sferă lexicală. Verbele ("a se scălămbăi", "a se schimonosi", "a țopăi", "a flutura", conțin toate sema cineticului, la care se adaugă – în cazul primelor trei, cel puțin – conotația de grotesc bufon. Supraîncărcarea de factură barocă a imaginii este accentuată cromatic ("port bălțat de

Scanned with OKEN Scanner

măscărici"), culorile stridente sugerând, în acest caz, cabotinismul structural al personajului, numit "bufon abject" de către Paşadia. Culoarea neagră a năframei pe care o flutură Pirgu trimite prin simbolistică la funcţia malefică a personajului, prevestind în acest caz apropiata moarte a lui Paşadia. Imaginea în sine este nefirească (Pirgu "ţopăia de-a-ndăratelea"), accentuând grotescul bufon şi sugerând în acelaşi timp starea onirică. Colectivitatea balcanică în general este reprezentată în roman ca o lume pe dos, prin opoziţia cu un ideal abstract de normalitate socială cu valabilitate universală. Poeticitatea fragmentului este potenţată de prezenţa aliteraţiilor ("scălămbăindu-se şi schimonosindu-se", "năframă neagră").

Contiguitatea este nu doar lexicală, ci şi fonetică, aliteraţiile fiind intens folosite în numeroase pasaje din *Craii...*. Primind o coloratură modernă, poeticitatea acestora oscilează între sunet şi sens. În romanul matein există totodată o tendinţă permanentă, poate voluntară către motivarea semnificanţilor (idee urmărită de Dámaso Alonso în analizele sale poetice)[75]. Ritmul frazei contribuie de asemenea la eufonia de factură poetică a operei pe ansamblu. Poate ilustra cazul una din particularităţile sintactice ale romanului – repetarea frecventă a trei substantive, adjective sau alte părţi de vorbire, ritmul fiind în aceste situaţii împrumutat din prozodia tradiţională. Exemplele sunt numeroase în text, în multe sintagme putându-se întâlni aliteraţii: "la dânsul moi, molatece, mlădioase fiind toate"(p. 63), "geamale, baldâre, balcâze"(p. 75); "vie, verde şi vajnică"(p. 67); "larmă, lumină, lume"(p. 77) etc. Deseori, procedeul enumeraţiei augumentative are la Mateiu I. Caragiale o funcţie mai mult eufonică, prin faptul că, în suficiente cazuri, cuvintele sunt foarte apropiate ca sens: "trăsneli şi toane"(p. 71); "pierderi şi pieiri"(ib.); "stricat până la măduvă, giolar, rişcar, slujnicar..."(p. 55); "Omul care privea cu ochi duioşi cerul, copacii, florile, copiii..."(p. 64). Cu toate acestea, impresia că nici un cuvânt nu poate fi schimbat fără a ştirbi întregul text este constantă, sugerând importanţa muzicalităţii pure în această operă şi în acelaşi timp gradul avansat de elaborare.

Multe pasaje sunt ritmate, poate cel mai semnificativ exemplu fiind cel al călătoriei pe glob, evocată de Pantazi. Păstrarea cadenţei duce uneori la generarea probabil involuntară a unor versuri. Unul a fost remarcat chiar în fragmentul hagialâcului cosmopolit de Ion Barbu[76]: "Visul galeş al Floridei şi-al ostroavelor Antile"(p. 67).

Scanned with OKEN Scanner

Altul a fost evidențiat de către Tașcu Gheorghiu[77]: "Policandrul se aprinse, înmiindu-se-n oglinzi"(p. 98). În domeniul prin excelență relativ al simbolismului fonetic, poate fi relevată, în spiritul tendinței de motivare a semnelor operei, o opoziție între aliterațiile în general vocalice din pasajele care situează în primplan lumea imaginației și cele consonatice din fragmentele asociate cu planul realității balcanice.

Aliterațiile din pasajele realiste capătă uneori rezonanțe cacofonice, stridența lumii de la porțile Orientului ieșind astfel în evidență nu doar din perspectivă cromatică, ci și fonetică. La acestea se adaugă sugestia consoanelor lichide "r" și "l", asociate de multe ori cu mobilitatea lui Pirgu sau cu forfota faunei balcanice. Un alt argument pentru poeticitatea structurală a textului *Crailor...* constă în semnificația preponderent eufonică, însă esențială a numelor proprii străine, care au putut crea unor comentatori falsa impresia de supraîncărcare barocă. Și toponimele exotice din hagialâcul lui Pantazi sunt alese mai puțin pentru determinarea lor geografică și mai mult pentru sonoritate.

Suprasaturarea sonoră a textului lui Mateiu I. Caragiale este relevată de numeroase fragmente, din care am ales pentru analiză un pasaj din evocarea vieții de noapte bucureștene: "În jurul nostru foiau și forfoteau sinistre jivinele străjinopți ale orașului"(p. 77). Muzicalitatea frazei este de la început sugerată de prezența aliterațiilor ("foiau și forfoteau", "jivinele străjinopți"). Verbul "a forfoti", cel puțin, are o posibilă origine onomatopeică, putându-se invoca în acest caz tendința generală de motivare a semnelor. La o analiză mai atentă, se poate observa respectarea în acest fragment, din perspectivă lexicală, a regulei celor trei unități: "în jurul nostru" - "foiau și forfoteau sinistre" – "jivinele străjinopți ale orașului". Mai mult chiar, ritmul celor trei sintagme este crescător, prima având cinci silabe, a doua nouă iar a treia treisprezece. Imperfectul, ("foiau", "forfoteau"), pe lângă funcția de marcare a aspectului durativ, are și o valoare eufonică prin desinențele sale, accentuată de prezența, în cadrul frazei, a rimei interioare. Tot o semnificație muzicală pot avea în acest scurt pasaj și consoanele. Introducerea de către autor a unei inovații lexicale ("jivinele străjinopți") poate fi explicată tot prin rațiuni eufonice, permițând repetarea consoanei "j".

În pasajele "realiste" ale *Crailor* aliterația nu lipsește, căpătând însă datorită contextului nuanțe cacofonice. Ținând cont de

Scanned with OKEN Scanner

esența poetică a procedeului. cu atât mai mult ipoteza unei intenții de obiectivare nu poate fi avansată. Mima este "lătăreață. lăbărțată și laposă"(p. 108); Pirgu o înjură cu foc, făcând-o "putoare, paparudă. paceaură"(p. 115). Ultimul logodnic al Rașelicăi Nachmalsohn este "un soi de brotac cu ochi boboșați, bondoc și bont"(p. 125).

Alături de eufonia semnificanților din text, sonoritatea de factură poetică a *Crailor*... este amplificată de simboluri muzicale explicite, tehnică mult folosită de școala simbolistă. Un exemplu este motivul valsului funebru, care încadrează narațiunea. Însăși circularitatea operei generează o nuanță muzicală. În același timp, caracterul ciclic al *Crailor*... este un argument elocvent pentru gradul înalt de motivare a semnelor; textul a putut fi conceput, așa cum afirma Mateiu I. Caragiale, cunoscându-i-se deznodământul. Umorul macabru al lui Pirgu - "Ah! zise Pirgu lui Pașadia (...) cu valsul ăsta țin să te duc la lăcașul cel din urmă..."(p. 52) - prevestește finalul și în același timp sugerează funcția malefică, de gropar a personajului matein. Valsul nostalgic, "una din slăbiciunile lui Pantazi"(ib.), este asociat cu conceptul epicureic al învecinării fericirii cu suferința, în acord cu una din semnificațiile majore ale personajului, fiind "voluptuos și trist", încât "însăși plăcerea de a-l asculta era amestecată cu suferință"(ib.). Tot o sugestie muzicală ajută la situarea în contrast a lui Pașadia cu Pirgu. Muzica înaltă este corelată cu spiritualitatea de tip occidental; cheful autohton, în schimb, este în mod simbolic acompaniat de stridența muzicii țigănești: "Cum era atunci cu putință (...) ca apuseanul subțire în gusturi și lingav să guste pastrama și turburelul, schembeaua și prăștina, ca vechiul vienez pierdut în vraja visului mozartian să asculte ciamparalele și bidineaua"(p. 71). Pasajul este în egală măsură sugestiv pentru contrastul senzorial dintre hedonismul rafinat și cel popular-oriental. Antiteza semantică este amplificată de cea fonetică; aliterația ("vraja visului mozartian") se opune sonorității cacofonice a cuvintelor care definesc epicureismul balcanic. Pentru a sugera etnocentrismul agresiv al lui Pirgu, pe lângă reprezentarea sa îmbrăcat în costum național, sunt alese tot instrumente muzicale simbolice pentru demagogia patriotardă: "-Cum, nu auziți? zise ... trâmbița răsună, tricolorul s-a-nălțat"(p. 104). Tot pentru a scoate în evidență ridicolul atitudinii patriotarde a lui Pirgu, naratorul inserează, în recitalul mimetic al personajului, versuri întregi din recuzita literaturii naționalist-declamatorii, posibile exemple de intertextualitate: "Și, cu

Scanned with OKEN Scanner

deznădejde, urlând: daţi-mi, daţi-mi arma mie, vreau să mor în bătălie, nu ca sclavul în sclavie, daţi-mi, daţi-mi calul meu!"(p. 104): "(...) şi chiuia şi se fleorţăia: ti cu floli la pălălie, ti cu floli la pălălie, ti cu floli la pălălie, uite-aşa, uite-aşa, hăi, hăi, hăi, hăi!"(ib.). Şarja autorului este aici evidentă, atât prin reprezentarea gesticulaţiei isterice a lui Pirgu, cât şi prin caracterul convenţional al versificaţiei cu rezonanţe mobilizatoare sau folclorizante.

Pe plan morfologic reţin atenţia, în opera lui Mateiu I. Caragiale, în primul rând valorile stilistice ale timpurilor verbale sau ale persoanei. Şi din această perspectivă, pasajul care cuprinde visul povestitorului din finalul *Crailor*...este unul dintre cele mai semnificative, fiind totodată unicul care poate fi numit oniric în sens restrâns. Naratorul asociază însă numeroase scene cu "visul", "visarea" sau alte variante ale imaginarului. Ceea ce ar putea fi remarcat la prima vedere în succintul interludiu manifest oniric este prezenţa unui imperfect introductiv al naraţiunii şi al ficţiunii în acelaşi timp, ("se făcea că"). Prin folosirea unei construcţii verbale impersonale este marcată depărtarea dimensiunii imaginare în care tocmai se intră de planul realităţii. Apariţia sintagmei nominale - "cei trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine"(p. 123) - individualizează sensul pasajului, însă distanţa faţă de real se menţine, de această dată prin conotaţiile religioase ale textului, care marchează trecerea dintr-un registru cotidian într-unul solemn. O posibilă inadvertenţă gramaticală sau poate un semn al intenţiei autorului constă în trecerea de la neutralitatea narativă a persoanei a III-a la subiectivitatea persoanei I. Personajele ezită între contemplaţie şi participare; acţiunea, sugerată de verbele de mişcare, se interferează cu evocarea. Spaţiul temporal în care fragmentul se situează nu depăşeşte dimensiunea trecutului; însă se extinde prin apariţia timpului mai-mult-ca-perfect ("răsărisem", " scufundasem") sau a perfectului simplu ("fusesem"). În acest context revine oscilaţia gramaticală, de această dată între singular şi plural (apar forme verbale ca "vitejiserăm", "luaserăm"), amplificând astfel ambiguitatea textului.

În visul povestitorului, ca şi în călătoria în trecut călăuzită de Paşadia sau în hagialâcul lui Pantazi, naratorul este inclus, la nivel semantic, în planul imaginar. Funcţia sa capătă consistenţa unei adevărate participări materiale, ceea ce probează gradul de subiectivizare al spaţiului şi al timpului. Cititorul este introdus astfel

inv. 182 400

Scanned with OKEN Scanner

în teritoriul exotic recreat de Pantazi prin puterea cuvântului de a configura iluzia realității: "Peregrini cucernici, mergeam să ne închinăm Frumosului în cetățile liniștii și ale uitării"(p. 66). Din acest moment, perspectiva impersonală asupra peisajului este subiectivizată, prin introducerea persoanei I. În același timp, călătoria imaginară în spațiu capătă mai multă consistență, prin participarea efectivă a povestitorului (marcată de folosirea pluralului) la periplul cosmopolit. În mod gradat, fiecare nouă hipnoză de grup adaugă un alt participant. Astfel, în călătoria imaginară în veacul "scump nouă și nostalgic între toate, care fu al optsprezecelea"(p. 73), alături de Pantazi și de povestitor se situează Pașadia, care în acest caz preia rolul inițiatic: "Eram trei odrasle de dinaști slăvite"(ib.). Călătoria în imaginar culminează în visul povestitorului din final, când celor trei crai li se adaugă, pentru prima și ultima dată, Pirgu, într-o ipostază grotesc-bufonă însă.

În pasajul călătoriei pe glob a lui Pantazi (autorul însuși sugerează această denumire în *Jurnal*) s-ar putea remarca, din punct de vedere semantic, prezența principiului ordonator al contiguității lexicale, cuvintele fiind selectate dintr-o sferă relativ restrânsă a vocabularului, în funcție de sugestia lor exotică sau poetică. Trecerea din planul realității în cel al imaginarului se face de obicei prin formule introductive specifice: "Începea atunci, nu mai puțin fermecătoare, călătoria în veacurile apuse"(ib.). În contrast cu intermedierea sugerată de aceste semnale ale avansării într-un registru poetic, pasajele imaginare sunt întrerupte brusc, de regulă prin imixtiunea dialogului, funcția fiind asumată de Pirgu. În pasajele tranzitorii, avertismentul asupra intrării într-un plan fictiv devine explicit, prin faptul că, la nivel semantic, lexicul exprimă caracterul iluzoriu al peregrinării în timp sau în spațiu: "Înaintea ochilor mei se desfășura fermecătoare trâmba de vedenii"(p. 65); "Întâmplându-se să adorm în puterea unuia, am avut un vis care a rămas cel mai frumos din întreaga mea viață"(p. 123). În aceste cazuri, dimensiunea fictivă este introdusă prin intermediul imaginii. În altele, referirea se face la vorbire, cu deosebire că prin aceasta trebuie înțeles evocare și nu *energeia*, activitate: "Dar încântarea începuse: omul vorbea"(p. 65). O gradare de nuanță se poate observa și în cazul metaforelor care reprezintă diferitele trepte ale adâncirii într-o lume iluzorie ("vedenie", "vis" etc). Imperfectul, ca timp prin excelență al evocării

Scanned with OKEN Scanner

este preponderent, cu rol eufonic suplimentar dat de rimele interioare datorate desinențelor specifice.

Opera lui Mateiu I. Caragiale este în general dominată de trecut, ca timp al povestirii. Constatarea este valabilă nu doar pentru *Craii...*, ci şi pentru *Remember* sau *Sub pecetea tainei*. Această nuanță este vizibilă şi în ciclul poetic al scriitorului român, mai ales în câteva dintre textele reprezentative ale *Pajerelor*. În *Trântorul*, poate fi remarcată translația de la prezent - "În trândavă-aromeală stă tolănit grecește"(p. 15) - la trecut, în finalul poemului - "Şi când în fața morții odată s-a aflat,/ În trântorul becisnic s-a deşteptat boerul"(ib.). Perfectul compus este în acest caz pus în opoziție cu prezentul, care sugerează starea de contemplație indiferentă a personajului. Aceeaşi fluctuație la nivel temporal se poate observa în *Dregătorul* (imaginea din primul vers al sonetului este de asemenea prin excelență statică, fapt sugerat şi de metafora "pajerelor" care dă titlul ciclului poetic): "Smerit stă, dar privirea-i drăcească, ațintită ..."(p. 20). Pe parcursul textului, prezentul este din nou înlocuit de trecut: "Încununat de faimă fu fără țărmurire"(ib.). Maniera este folosită şi în alte portrete (*Călugărița*, *Înțeleptul*). În general, versurile din *Pajere* prezintă afinități textuale şi stilistice evidente cu restul operei lui Mateiu I. Caragiale, ele anunțând prin inefabilul expresiei pe marele prozator de mai târziu.

Repudierea prezentului ca timp al narativității poate fi investită cu diverse semnificații. Nu trebuie neglijată o posibilă nuanță paseistă a întregii creații mateine. Istoria era o temă favorită la gândirişti, însă maniera eroică, cu accente autohtoniste în care N. Crainic, V. Voiculescu sau I. Pillat au abordat-o diferă în mod sensibil de procedura lui Mateiu I. Caragiale. Acesta îşi alege personajele în general din epoca de decadență a istoriei româneşti, inclusiv din perioada fanariotă, de regulă evitată sau chiar demonizată de către apologeții autohtonismului. În primplan se situează, în cazul autorului *Crailor...*, mai mult conotațiile etiliste ale spiritului pe care personajele sale îl întruchipează decât dimensiunea etnică. Din această perspectivă, creația lui Mateiu I. Caragiale, prin specificul tematico-stilistic, prezintă afinități particulare cu stilul lui Adrian Maniu, dintre reprezentanții "Gândirii". Autorul *Crailor...* are în comun cu poetul, în afară de nuanțele aristocratice ale viziunii asupra istoriei naționale, notele stilizării de factură expresionistă.

Scanned with OKEN Scanner

La nivelul structurii sintactice a textului *Crailor*...se poate observa, în linii generale, o tendință de ambiguizare, justificabilă şi prin poetica tainei. În acest spirit este scoasă în evidență incertitudinea situării într-un plan fictiv sau unul real, într-un timp determinat istoric ori unul nedefinit. În pasajele imaginare, raporturile prin excelență logice (finale, cauzale, consecutive etc.) sunt poate nu întâmplător evitate, amplificându-se astfel sugestia unui spațiu structural poetic.

Deseori, sintaxa frazei lui Mateiu I. Caragiale este dificil de analizat, fără ca intenția autorului de a-şi încifra textul să fie evidentă, ca în cazul poeziei ermetice. Aspectul criptic al operei, atât cât există, este în primul rând consecința aplicării poeticii misterului. Doar în acest sens se poate vorbi de o codificare a sensurilor *Crailor*.... În nici un caz nu este posibilă o descifrare pornind de la sisteme de simboluri aplicate textului din exterior, alchimice sau de altă natură, aşa cum a susținut unul din exegeții scriitorului român, V. Lovinescu[79]. Dacă asemenea simboluri există, cu nimic surprinzătoare la un pasionat al heraldicii, prezența şi semnificația lor se limitează la un spațiu relativ restrâns al operei.

De multe ori poetica tainei se transpune la nivelul sintactic al operei lui Mateiu I. Caragiale prin intermediul stilului interogativ, care marchează caracterul incert al evenimentelor narate. De această particularitate este definită în bună măsură prima capodoperă a scriitorului. Numeroase sunt, în povestirea *Remember*, întrebările retorice pe care naratorul le adresează unui cititor imaginar: "Nu deştepta oare vedenia unui asemenea decor singură numai pătimaşa mireasmă (...) atât de îmbătătoare că treaz te făcea să visezi?"(p. 34). Deseori, povestitorul îşi exprimă propria incertitudine, pe care încearcă să o transmită cititorului: "Roşea el atunci sub suliman (...) aşa cum mi se părea într-o foarte scurtă clipă de dare pe față a unei tulburări ascunse? Nu aş putea jura"(p. 35). Se repetă în *Remember* o construcție tot cu nuanță interogativă, pe care autorul o va mai folosi în opera sa: "Să fi fost pricina aburii amării ai spiritului de sâmburi?"(p. 43); "Să-l fi presupus după asta că era unul din acei deşucheați cu moravuri rătăcite?"(p. 33); "Să fi avut pietrele lui virtuți ascunse?"(p. 37). Acelaşi tip de construcție, însă cu nuanțe sintactice diferite, poate fi întâlnit şi în alte cazuri în *Remember*: "Să fi fost vreo legătură între acea fereastră (...) şi cele ce s-au petrecut în acea noapte (...) nu pot să ştiu"(p. 38); "Să se fi tras cumva din

Scanned with OKEN Scanner

aceştia, nu i-ar fi făcut mai multă cinste decât el lor"(p. 34). Uneori, turnura acestui tip de frază apare şi în textul *Crailor...*: "Să fi fost prieteni atunci ca pe urmă, i-aş fi spus neted să-şi ia gândul"(p. 114). Şi mai prezent este stilul interogativ din *Remember* în *Sub pecetea tainei*, acest fapt putându-se datora reactualizării poeticii misterului în scrierea nefinisată a lui Mateiu I. Caragiale.

Pantazi, o ipostază mai complexă a lui Aubrey de Vere, lipsit însă de excentricitatea vestimentară a tânărului dandy englez, împrumută o parte din stilul interogativ al povestirii *Remember* în spovedania sa, exemplu sugestiv de narațiune în narațiune: "(...) Aici ce mai rămânea să mă ispitească? Măririle poate? Dar în țara unde tata nu voise să fie ministru şi străbunicul să fie Domn, ce mai puteam eu râvni?"(p. 92).

O altă formă particulară a interogației, frecventă în opera lui Mateiu I. Caragiale, este construcția tip "Că era tânăr şi frumos?"(p. 41), întrebare retorică la care autorul însuşi dă răspunsul în textul său: "Poate tocmai aşa tânăr cum arăta nu era"(ib.), ca în acest exemplu din *Remember*. Nici în *Craii...* nu lipsesc întrebările urmate de răspunsurile naratorului, marcă a retorismului: "Dar se putea spune că decăzuse? Nicidecum"(p. 54). În unele cazuri, cititorului i se oferă simultan mai multe alternative de interpretare, pe baza aceluiaşi tip de construcție interogativ-retorică: "Era aceasta darea pe față a unei vieți ce dusese şi până atunci în întunerec, sau reluarea unor vechi deprinderi de care râvna de a izbuti îl făcuse să se dezbere un lung şir de ani?"(ib.). Fără nuanță interogativă, însă în aceeaşi manieră retorică, în opera lui Mateiu I. Caragiale se întâlneşte şi o altă construcție particulară: "Că nu ştiu cum îi zice străzii unde stăteau Arnotenii, nu trebuie să pară ciudat"(p. 105). În acest caz, aspectul retoric este sugerat de prezența inversiunii, fapt iarăşi caracteristic pentru sintaxa operei scriitorului român: "Ce fusese însă, ce se petrecuse, nu m-am mai întrebat"(p. 42). În general, frazele sunt ample în opera lui Mateiu I. Caragiale, fiind dominate de ritmul povestirii. Cu toate acestea, o opoziție există între stilul preponderent nominal din pasajele poetice şi cel verbal din pasajele realiste, unde în primplan se situează mobilitatea simbolică a lui Pirgu sau agitația haotică a societății bucureştene. Verbele nu sunt totuşi mai puține în pasajul călătoriei pe glob a lui Pantazi, ele având în acest caz funcția semantică de a sugera căutarea de senzații inedite.

Scanned with OKEN Scanner

Pe planul strict lexical, conotațiile depreciative tind să se estompeze pe măsură ce povestirea se îndepărtează de planul referențial al mediului bucureștean și capătă pondere cel imaginar. În descrierea lumii balcanice, Mateiu I. Caragiale utilizează un lexic cu nuanțe în general peiorative. Cuvinte ca "țațe", "codoașe", "paceaure și paparude", "giamparale", "giolar", "rișcar" și atâtea altele au accente depreciative sau argotice chiar în limba română. Aproape toate exemplele de acest gen din textul lui Mateiu I. Caragiale prezintă în aceeași măsură o conotație etnică, prin etimologia lor în general turcească sau țigănească și una socială, de esență periferică. Nu o dată, însăși redundanța unor consoane, ca în cuvântul "țațe", are o rezonanță cacofonică, autorul selectând de pe plan paradigmatic aproape totdeauna cuvântul ideal, care să satisfacă exigențele sintagmatice, semantice, fonetice. Principiul selecției artistice, formulat de Valéry, definește categoria *poeta faber*[80]; prin aplicarea lui, Mateiu I. Caragiale demonstrează iarăși gradul de elaborare al operei. De fiecare dată când planul referențial se modifică, se schimbă și vocabularul folosit. În evocarea de către Pantazi a perioadei fanariote, scriitorul introduce arhaisme, motivarea stilistică fiind la fel de inspirată ca în cazul argoului bucureștean: "beizadea", "căimăcămeasă", "dragoman", "protipendadă" etc. În peregrinarea cosmopolită, cuvintele se înscriu în sfera semantică a exotismului: "oleandri", "chiparoși", "șeici", "pașale", "emiri", "hani", "rajahi", "mandarini" etc. În călătoria în trecutul aristocratic, lexicul capătă o rezonanță medievală - "curteni", "alcov", "urzeală", "uneltire".

În pasajele imaginare ale romanului, lexicul cu conotații peiorative face loc limbajului figurat. În spiritul retoricii tradiționale, pentru care literaturitatea unui text era asigurată de împodobirea acestuia cu figuri de stil[81], Mateiu I. Caragiale ornamentează discursul lui Pantazi, al lui Pașadia sau al povestitorului. Limbajul acestora trebuie privit mai curând ca o reacție normativă la vulgaritatea stilului balcanic, sintetizat în replicile lui Pirgu sau în referințele naratorului la acestea. Interpretarea poate explica densitatea figurilor retorice, specifică mai ales manierismului, în vorbirea personajelor "pozitive", la care deseori este prezentă aluzia cu rezonanțe clasicizante. " (...) Ploaia de ruble acoperea lacome Danae. În București, muscalii aflaseră o Capua"(p. 61), își criptează Pantazi discursul. "Cultul lui Comus ne intrunea în fiecare seară"(p. 59), își amintește povestitorul. Tot acesta, despre Pirgu: "Fusese

Scanned with OKEN Scanner

Veniaminul cafenelei «Cazes» şi Cherubinul caselor de întâlnire"(p. 55). Din discursul lui Pirgu, empiricul absolut, lipsesc în mod semnificativ referinţele culturale. Toate aluziile livreşti sau trimiterile istorice pot apărea excesive sau pot fi acuzate de preţiozitate de un cititor grăbit. Ele însă se integrează perfect în ansamblul operei, care trebuie privită ca un obiect estetic îndelung şlefuit, cu un grad înalt de motivare a semnelor artistice.

Perifraza, figură a "belşugului de expresie", reprezintă o modalitate favorită de evitare a expresiei naturaliste: "grosolana petrecere negustorească", "culcuşurile de noapte ale destrăbălării bucureştene" ş.a.m.d. Chiar dacă se referă la lumea balcanică, ea apare în limbajul povestitorului, care se înscrie în acelaşi registru cu valoare exemplară. Tot în sensul retoricii clasice, atât naratorul, cât şi Paşadia sau Pantazi evită cuvintele considerate vulgare sau atenuează duritatea expresiei prin folosirea eufemismului. Pirgu, în schimb, este pus să se exprime într-o manieră directă, de o trivialitate stilizată însă, situându-se şi în acest caz în contrast cu ceilalţi protagonişti. O altă dovadă a predilecţiei autorului pentru ambiguitate constă în folosirea, nu foarte frecventă, totuşi semnificativă a antifrazei. Frecvent naratorul îl ironizează pe Pirgu, în spiritul retoricii tradiţionale, sub forma laudei simulate[82]: "Era dat dracului, dat în paşte!"(p. 76). Alteori sensul ironic este mascat de aparenţa eufemismului, ca în cazul întâlnirii crailor cu Pena Corcoduşa: "Când se văzu în picioare şi dete iar ochii de noi, se zbârli din nou, gata să reia de-a capul prietenoasa-i întâmpinare"(p. 61). Faţă de Pirgu, subiectivitatea povestitorului se exprimă ori făţiş, prin cuvinte cu valoare depreciativă ("lichea fără seamăn", "hengher", "cioclu", "soitar obraznic", "chimiţă", "giolar", "rişcar", "codoş", "măsluitor", "stricat până la măduvă", "slujnicar"), ori mai subtil, nuanţa ironică fiind sugerată de context: "Îi era omului sete"(p. 76). Enumeraţiile augmentative cu un mare efect peiorativ, prin care autorul şarjează lumea balcanică sunt înlocuite, în pasajele călătoriilor imaginare, de un limbaj prin excelenţă ornamental. Metaforele -"neaua piscurilor sângera în amurg"(p. 66); "ameţeala aprigă a culmilor"(ib.) - şi mai ales epitetele ornante, deseori antepuse, ating o mare densitate în periplul cosmopolit al lui Pantazi: "albe turle între funebri chiparoşi"(ib.): "sumbre meleaguri şi râpoase singurătăţi"(p. 67); "veninoasă verdeaţă"(p. 66); "apoase străvezimi"(ib.); "verdea întunecime a selbelor Amazonului"(p. 67); "albul răsfăţ al oraşelor

Scanned with OKEN Scanner

răsăritene"(p. 66); "înflorite poiene"(ib.); "rotirea vulturilor deasupra negrelor prăpăstii"(ib.); "feerica strălucire"(ib.). Rolul acestor inversiuni este de a accentua poeticitatea călătoriei pe glob a lui Pantazi sau a planului imaginar al operei în general, scoţând astfel în relief contrastul cu planul realist, dominat de trivialitatea lumii lui Pirgu.

Există în opera lui Mateiu I. Caragiale şi unele particularităţi la nivel gramatical care probabil depăşesc intenţionalitatea autorului. În câteva situaţii îşi fac apariţia galicisme, fără o semnificaţie vizibilă: "Mă mândresc de a fi ciracul acestui mare răzvrătit..."(p. 55); "Montaigne e drăguţ, are părţile lui" (p. 116). O posibilă explicaţie o furnizează formaţia autorului, ca persoană biografică (*Jurnalul* scriitorului este scris în limba franceză). Aspectul lor întâmplător scoate în evidenţă, prin contrast, densitatea semiotică particulară a operei.

NOTE

1. Şerban Cioculescu, în "Adevărul", anul XLII, nr. 13 096, din 19 aprilie 1929, p. 1-2.
2. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent,*Bucureşti, Editura Minerva, 1986, p.898.
3. Ion Barbu, *Poezii. Proză. Publicistică*, Bucureşti, Editura Minerva, 1987, p.138.
4. Idem, *ibidem*, p.98.
5. Alexandru George, *Mateiu I. Caragiale*, Editura Minerva,1981, p.107-109.
6. Ovidiu Cotruş, *Opera lui Mateiu I. Caragiale*, Bucureşti, Editura Minerva, 1977.
7. Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică,1967, p.204-216.
8. Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 289.
9. Idem, *ibidem*, p.290.
10. Idem, *ibidem.*
11. Ovidiu Cotruş, *op.cit.*, p.27.
12. Jacques Perret, *Virgile*, Paris, Presses Universitaires de France, 1965.
13. Vezi Mateiu I. Caragiale, *op. cit.*, p.198.
14. Hermann Broch, *Moartea lui Virgiliu*, Bucureşti, Editura Univers, 1988.

Scanned with OKEN Scanner

III. MONOTONIA SEMNIFICATIVĂ (MIHAIL SADOVEANU)

În cele ce urmează ne vom opri asupra unui singur aspect al stilului sadovenian – definitoriu însă – şi anume manierismul structural; acesta va fi privit din perspectiva unui segment restrâns din opera scriitorului – viziunea asupra lumii bizantine.

O întâmplare cu aparenţă anecdotică, dar cu implicaţii mai profunde relatează Mihail Sevastos în *Amintiri de la "Viaţa Românească"*[1]. Sadoveanu publică romanul *Oameni din lună* fără a-şi da numele, pentru a demonstra că poate să scrie într-un registru diferit de cel cu care publicul său fusese obişnuit. Experimentul reuşeşte să inducă în eroare, cel puţin la început, pe cititorii "Vieţii româneşti", inclusiv pe Ibrăileanu. Mihail Sevastos afirmă însă că, pe parcursul publicării romanului, semnele specifice stilului sadovenian au devenit evidente.

Anecdota literară dezvăluie posibila esenţă manieristă a stilului sadovenian. Constatarea în sine nu constituie în nici un caz o noutate; într-un fel sau altul, aspectul redundant al operei lui Sadoveanu a fost subliniată de marea majoritate a exegeţilor. Un asemenea punct vulnerabil artistic nu putea scăpa unui spirit critic accentuat ca Pompiliu Constantinescu: "...Romanul *Locul unde nu s-a întâmplat nimic* este însuşi locul comun al mai tuturor romanelor sale sociale (...). Un Sadoveanu obosit se autopastişează prin identitatea de conţinut psihologic, prin lipsa de variaţie a temelor sociale şi a conflictelor morale, prin impresia de văzut altădată a situaţiilor în care se regăsesc aceeaşi oameni sub alt nume"[2]. La rândul său, G. Călinescu pune în evidenţă "monotonia" stilistică a scriitorului: "Mihail Sadoveanu revine necontenit asupra subiectelor sale, se imită pe sine însuşi..."[3]. Dificultăţile apar însă atunci când încercăm să precizăm sensul care trebuie acordat noţiunii de "manierism" în cazul operei sadoveniene. Cuvântul face parte dintr-o categorie echivocă prin excelenţă; pe parcursul lucrării de faţă au fost folosite alte două noţiuni asemănătoare prin ambiguitate semantică – "stil" şi "balcanism".

Scanned with OKEN Scanner

La fel ca în cazul conceptului de balcanism, manierismul are conotații peiorative de care cu greu se poate face abstracție. Unele sunt legate de relativismul valorilor estetice, după formula lui E. Lovinescu[4]. Manierismul (în ipostaza góngorismului, de exemplu) a fost multă vreme privit în sens negativ – ca afectare, prețiozitate, emfază, bombasticism etc.

În a doua jumătate a secolului XX, în special, se produce o reabilitare spectaculoasă a literaturii baroce, Góngora fiind poate exemplul cel mai elocvent de "revizuire a valorilor". Dacă manierismul în sensul precizat este în primul rând un tip stilistic, există, derivată din ipostaza de curent literar, o accepție peiorativă atemporală a noțiunii de manieră. Pentru a ne restrânge la spațiul autohton, I.L. Caragiale, în articolul *Câteva păreri*, făcea o distincție calitativă între "stil" și "manieră": "Iată greșala mare: a confunda stilul cu maniera. Între stil și manieră este aceeași deosebire ca între organismul necesar al ființei vii și structura voită a lucrului artificial"[5]. Consecvent atitudinii sale antiretorice, marele clasic înțelegea "maniera" mai curând ca formă exterioară, impusă de modelul prin excelență discursiv al teatrului romantic sau de normele restrictive ale retoricii tradiționale; pentru Caragiale exista un singur stil, "potrivit", "care le încape pe toate spre a se putea potrivi, după nevoie, la orice intențiune"[6], adecvat intenției autorului și nu impus din exterior.

Distincția operată de dramaturg între stil și manieră poate fi însă folosită, ca un criteriu estetic, în alte situații. Frecvente sunt situațiile în care un scriitor important este copiat, mai ales din punct de vedere formal, dar și tematic. Eminescu a fost imitat de Vlahuță și de epigoni, Creangă de Ion Istrati etc. O formă mai servilă de imitație este pastișa, care s-ar distinge de parodie prin lipsa intenției ironice. De o formă specifică de manierism se poate vorbi în cazul în care un scriitor se autoimită, sau chiar se autopastișează. Situația este adecvată mai curând autorilor comerciali, care reproduc în serie rețeta care le-a asigurat succesul de public. În cazul celor "serioși", nu o dată se poate întâlni cazul scriitorului – în general prolific – care din diverse motive se repetă (presat fiind de obligațiile publicistice, influențat de tiparele obișnuinței stilistice etc.). Evident, doar cazul din urmă i se potrivește lui Sadoveanu.

Revenind la episodul relatat de Mihail Sevastos, pot fi imaginate și alte motivații posibile ale "mistificării" făcută de

Scanned with OKEN Scanner

Sadoveanu. Scriitorul avea conştiinţa manierismului – în sensul de reflex al tehnicii artistice şi poate al superficialităţii implicate; nu este exclus să fi resimţit nevoia de reîmprospătare a stilului. Nu trebuie neglijată tematica romanului care a făcut obiectul pariului lui Sadoveanu. Era epoca în care E. Lovinescu, polemizând cu ruralismul curentelor tradiţionale, cerea roman citadin şi personaj cu viaţă sufletească complexă[7]. Sadoveanu putea astfel să-şi demonstreze capacitatea de analiză psihologică. Scriitorul putea atenua ornamentarea retorică şi pentru a se încadra stilistic în atmosfera depresivă a târgurilor de provincie, temă oarecum atipică a operei. Dacă Sadoveanu va fi încercat o "sincronizare", în sens lovinescian, cu sensibilitatea epocii interbelice, rezultatul nu l-a prea încântat pe criticul de la "Sburătorul"[8]. Cu atât mai mult nu îl putea mulţumi pe criticul care cerea roman obiectiv persistenţa stilului narativ în romanele "citadine" ale povestitorului, ca şi atitudinea de implicare afectivă. Tudor Vianu priveşte iniţiativa sadoveniană mult mai favorabil[9]. O uşoară mutaţie se poate sesiza în maniera sadoveniană, sub forma unei intelectualizări a lexicului în vocea naratorului şi printr-o lejeră distanţare a atitudinii acestuia, fără a se ajunge la obiectivarea atitudinii narative. O schimbare structurală nu intervine totuşi. Tudor Vianu insistă asupra acestor modificări, mai mult lexicale, în capitolul din *Arta prozatorilor români* consacrat prozei sadoveniene, subliniind în special modificarea atitudinii naratorului: " Odată cu această schimbare a metodei, neologismul se introduce în proza lui Sadoveanu într-o intenţie deliberată şi cu o frecvenţă deliberată pe care creaţia anterioară n-o cunoscuse. (...) Niciodată Sadoveanu n-ar fi scris aşa în trecut. Transformarea nu priveşte însă numai vocabularul, ci atitudinea. Arta sa intră acum într-o etapă de intelectualizare şi povestitorul se întregeşte cu gânditorul şi cu criticul"[10]. Esteticianul foloseşte, prin analogie cu curentul artistic, formula "literatură impresionistă" pentru a defini specificul perspectivei naratoriale în prima etapă stilistică sadoveniană[11].

Să fie vorba, aşa cum sugerează Tudor Vianu, de o schimbare deliberată de tehnică narativă? Să fie intelectualizarea atitudinii rezultatul unor acumulări progresive ale experienţei livreşti a scriitorului, ca persoană biografică? În orice caz, Sadoveanu rămâne – stilistic – aproximativ acelaşi. Este greu de spus dacă Sadoveanu intenţiona să ducă la perfecţiune stilul personal sau dacă

Scanned with OKEN Scanner

eşecul său parţial era expresia imposibilităţii de a ieşi din propriile tipare.

Cazul cel mai semnificativ de manierism (în sens negativ din perspectivă estetică) poate fi găsit în opera de "după Eliberare", supralicitată de propaganda comunistă. Segmentul de creaţie trebuie privit din perspectiva strictă a valorii artistice şi prin prisma caracterului exemplar pentru o anumită fază – ultima din punct de vedere cronologic – a manierismului sadovenian. Artistul acumulase o experienţă a scrisului deosebită şi, sub aspectul tehnicii literare, scria cu siguranţă mai bine decât în tinereţe. Atunci când a fost permisă perspectiva critică asupra unor texte ca *Mitrea Cocor* sau *Nada Florilor*, a fost incriminată artificialitatea datorată canoanelor realismului socialist. Poate înainte de toate, impresia de tezism se datora "temei impuse" de comanda ideologică. La I.L. Caragiale, maniera însemna încorsetarea conţinutului cu norme stilistice; în cazul literaturii proletcultiste, situaţia se prezintă diametral opus. Însă mai puternică decât presiunea stilului realismului socialist rămânea, inclusiv în partea cea mai vulnerabilă artistic a operei sadoveniene, tehnica specifică scriitorului. Poate de aceea, în pofida balastului estetic reprezentat de clişeele ideologice, comparată cu maculatura vremii, creaţia lui Sadoveanu din această perioadă apare superioară artistic.

Este greu de determinat unde se opreşte stilul şi unde începe maniera în cazul unui scriitor. Întrebarea face parte din categoria celor fără răspuns tranşant. Mateiu I.Caragiale, de exemplu, foloseşte doar sporadic "poetica tainei" pe parcursul *Crailor*.... Romanul neterminat *Sub pecetea tainei* poate fi numit însă o aplicaţie în spirit manierist a tehnicii artistice. Senzaţia de repetiţie poate explica abandonarea romanului. Interpretarea este întărită de exigenţa artistică a scriitorului. Este verosimilă autopastişarea conştientă a lui Sadoveanu pe parcursul operei, mai ales atunci când scriitorul nu avea răgazul pentru elaborarea detaliată.

Care este partea evident "de serie" a operei sadoveniene (cu excepţia evidentă a operelor proletcultiste) este greu, dacă nu imposibil de precizat. În schimb afirmaţia potrivit căreia stilul scriitorului este inconfundabil reprezintă practic un truism. Sub aspectul omogenităţii stilistice, există scriitori cu şi fără stil (se subînţelege personal). Sadoveanu făcând parte cu certitudine din prima categorie. A avea un stil recognoscibil constituie un criteriu de

Scanned with OKEN Scanner

valoare în sine. îndeplinit cu prisosință de scriitor. Sadoveanu face parte din familia – nu chiar atât de numeroasă – a autorilor care pot fi recunoscuți după o pagină citită la întâmplare. Determinarea unui scriitor cu numele intenționat ascuns, după particularitățile textului, este aproape sigură în cazul lui Sadoveanu. Chiar şi Mihail Sevastos, nefiind stilistician, a descoperit până la urmă autorul *Oamenilor din lună*.

Deținerea unui stil inconfundabil constituie un merit estetic major, dispensabil de argumentare, mai dificilă fiind însă descrierea acestuia, problemă generală a metodei stilistice. Repetarea elementelor constitutive nu trebuie neapărat văzută ca expresia unei monotonii a scriitorului, ci a consecvenței stilistice. Pe de altă parte, Sadoveanu aparține, la prima vedere cel puțin, categoriei autorilor cu stil relevabil mai curând prin particularități exterioare.

Un strat stilistic specific poate fi sesizat în întreaga operă sadoveniană, semnele sale putând fi recunoscute în toate ipostazele tematice. Conturarea elementelor proprii acestuia se produce în perioada de început a creației scriitorului, marcată, după sublinierea majorității criticilor, de influența semănătoristă. Curentul a fost privit de către istoricii literari mai ales prin prisma ideologiei specifice. De pe poziția autonomiei esteticului, adversari ca Duiliu Zamfirescu, Mihail Dragomirescu sau E.Lovinescu aveau să incrimineze confuzia semănătoriştilor între planuri distincte ca etnicul, eticul sau esteticul. Pornind de la idealizarea specificului național, scriitorii semănătorişti au configurat o viziune particulară asupra satului, cosmetizând realitatea rurală, schematizând tipologia personajelor, accentuând problematica morală - elemente ce schițează maniera artistică. Sadoveanu a fost mai curând afiliat orientării semănătoriste; cu toate acestea, o influență stilistică a curentului (deci în principiu exterioară scrisului sadovenian) nu poate fi contestată.

Nu au scăpat criticilor epocii diferențele sensibile dintre viziunea rurală din povestirile lui Sadoveanu şi clişeele semănătoriste. Scriitorul nu idealizează ostentativ, ci prezintă satul dintr-o perspectivă mai curând realistă. H. Sanielevici, în atacul împotriva lui Sadoveanu, alcătuieşte chiar un "tablou sinoptic" al temelor predilecte ale scriitorului, condamnându-le în numele unei pudori exagerate[12]. Implicit, contestatarul surprinde note ale manierismului de factură semănătoristă, ca stereotipia imagistică a haiducului neverosimil ca statură, inspirat de producția de serie a

Scanned with OKEN Scanner

unui N.D. Popescu. Prin prisma limbajului, Sadoveanu este poate mai apropiat de maniera curentului decât prin viziunea asupra satului. Stilul sadovenian are în comun cu semănătorismul structura predominant narativă, lirismul accentuat, preţiozitatea marcată în special de metafore căutate şi în general calofilia.

Nu este uşor de răspuns la întrebarea în ce măsură, în 1904, anul masivului debut în volum al lui Sadoveanu, predomină stilul individual al scriitorului sau influenţele unor maniere externe. Istoria literară consemnează precocitatea experienţei scrisului la Sadoveanu, explicând întrucâtva impresia puternică lăsată de particularitatea scrisului său încă din primul deceniu al secolului XX. Configurarea stilului sadovenian începuse de timpuriu, procesul continuând relativ lent, prin acumulări organice. Poate fi deja subliniată posibila esenţă manieristă a stilului sadovenian, însă semnificaţia aspectului diferă în acest caz sensibil de cea depreciativă anterior menţionată.

În cazul lui Sadoveanu se poate discuta mai curând de un baroc particular, caracterizat de note stilistice evidente. Unele nuanţe ale acestuia pot fi recunoscute în configuraţia stilului semănătorist – preţiozitate, calofilie, metafore căutate etc. Sadoveanu adaugă acestora nuanţe personale pregnante. În acest sens, Tudor Vianu remarca un "timbru grav şi sărbătoresc, deopotrivă cu un text al liturghiilor", sau, "vorba înflorită şi dulce, onctuozitatea savantă"[13] din exprimarea personajelor sadoveniene. Un exemplu sugestiv îl reprezintă tendinţa spre exprimarea bogată, frecvent întâlnită în opera sadoveniană. O expresie vizibilă a stilului încărcat, la nivelul limbajului, o constituie locuţiunile verbale specifice lui Sadoveanu. Privite din perspectiva retoricii, ele sunt perifraze, figuri ale belşugului de expresie prin excelenţă. Nu trebuie neglijat faptul că modalitatea este specifică romanelor istorice sadoveniene, fiind adecvată unei atmosfere arhaizante şi influenţată de limbajul cronicăresc. Totuşi, în romanele de actualitate, pe care Sadoveanu le scrie în paralel cu cele plasate în trecut, exprimarea perifrastică este de asemenea prezentă, deşi diminuată. Poate fi resimţită în acest caz presiunea stilului particular sadovenian, pe care intenţia scriitorului de a-şi modifica obişnuinţa nu o poate evita în totalitate. Diferită se prezintă situaţia în cazul operelor istorice, mai ales în sectorul creaţiei sadoveniene numit generic "scrisul oriental". Scriitorul român are astfel ocazia de a amplifica tendinţa manieristă funciară a stilului său, punând-o în acord cu atmosfera patriarhală sau cea explicit orientală

Scanned with OKEN Scanner

din cărți ca *Divanul persian*, *Povestiri din Halima*, *Fantazii răsăritene*.

De "manieră" se poate vorbi nu doar din perspectiva unei stilistici a formelor, ci și a temelor. În acest sens converg impresiile majorității exegeților lui Sadoveanu. A fost sesizată astfel o monotonie a peisajului (uneori constituit din clișee, tipic sadoveniene însă) sau chiar a stilului descriptiv, folosit într-o manieră previzibilă, ca un contrapunct la planul epic al povestirii. G. Călinescu oferă o caracterizare plastică a monotoniei tematice sadoveniene: "În zeci de volume se dezvoltă aceeeași idee nuvelistică: Un lup, un cal, un țap sălbatic, o veveriță, un pescar, un văcar, un moș, o babă, un boier bătrân, înfundați în singurătate (...) sunt surprinși în refugiul lor. Vietatea țipă sau privește pătrunzător, omul își dezvăluie unica lui istorie, după care recade în mutenie"[14] .Așadar, redundanță a tipului de personaj, a categoriilor profesionale ale acestuia și chiar a caracterului, introvertit prin excelență. Asemenea impresii generale se repetă constant în exegeza consacrată scriitorului[15]. E. Lovinescu îl evoca pe Sadoveanu însuși, ca persoană biografică, prin prisma impresiei dominatoare a interiorizării[16]. Tot mentorul "Sburătorului" îi reproșa lui Sadoveanu tradiționalismul tematic, dar și cel stilistic, văzut ca o formă de respingere a imperativului sincronizării cu sensibilitatea epocii.

Însă de un "baroc" sadovenian se poate vorbi în primul rând începând cu perioada de maturitate a scrisului său, care coincide în linii mari cu etapa în care apar capodoperele. Detaliul nu trebuie privit în sens depreciativ, ci ca o dovadă a cristalizării stilului individual în tiparele unui baroc specific. Într-un sens mai strict, manierismul de tip Sadoveanu ajunge la apogeu începând cu *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă* (1929), *Povestiri din Halima* (1930), *Nunta domniței Ruxandra* (1933), *Creanga de aur* (1933), *Soarele în baltă sau aventurile șahului* (1934), trilogia *Frații Jderi* (1935-1942), *Divanul persian* (1940), *Ostrovul lupilor* (1941), *Fantazii răsăritene* (1946) etc.

Pentru a trasa liniile variantei sadoveniene a barocului, nu putem face abstracție de dubla ipostază a manierismului în calitate de curent literar – occidentală și orientală. După sublinierea criticilor care s-au ocupat de "scrisul oriental"[17] al povestitorului, Sadoveanu a fost influențat puternic de barocul de tip oriental, prin intermediul cărților populare cu circulație în spațiul autohton sau prin alte filiere.

Scanned with OKEN Scanner

Originea disocierii trebuie căutată în retorica antică, în opoziția dintre stilul aticist (concentrat, lapidar etc.) şi cel asianic, caracterizat de Hocke prin "exagerarea, echivocul, pornirea artificială de la neesențial şi învăluirea artificială în prolixitate a miezului..."[18]. Orientalismul sadovenian îşi are rădăcinile în asianism (numit şi manierism), tensiune arhaică a spiritului european, fapt remarcat de Daniel Vighi într-o lucrare mai recentă: "Poetica scrisului oriental aparține decisiv asianismului, ornamentației şi artificialității. (...) Proza orientală sadoveniană, de exemplu, este preponderent barocă, loc al a excesului cromatic, al sonorităților euritmice şi al construcțiilor sinonimice"[19].

Manierismul de factură asianică apare mai pregnant în scrisul oriental propriu-zis, ca în *Divanul persian*, prelucrare a cărții populare despre Sindipa. Am ales însă spre exemplificare imaginea bizantinismului, deoarece acest segment al operei pune mai puternic în evidență imaginarul specific şi, implicit, individualitatea stilistică a scriitorului. În ansamblul creației sadoveniene, noțiunea de imaginar trebuie în continuare accentuată. Nicolae Manolescu a intuit printre primii amploarea gradului de autonomie al universului artistic[20].

Mai curând decât pe planul scriiturii, distincția este operantă pe cel tematic. Din această perspectivă, Sadoveanu ilustrează o categorie care poate fi circumscrisă sferei balcanismului, fie privită separat. "Ca şi în cazul cuvântului "balcanism", noțiunea de "bizantinism" are câteva conotații distincte, dintre care nu lipseşte cea peiorativă. Ipostaza negativă este destul de apropiată de sensul depreciativ al "balcanismului", cu diferența că prin folosirea cuvântului "bizantinism" este sugerată, la nivel stilistic, influența nefastă a mentalității bizantine asupra autohtonilor. În această accepție unilaterală, cuvântul are o îndelungată tradiție în cultura română. Îl întâlnim, în forma substantivată a conceptului, la Mateiu I. Caragiale[21], sau, înainte, la Maiorescu, Iacob Negruzzi ş.a. La fel ca ideea de balcanism, bizantinismul poate fi privit dintr-o perspectivă spirituală mult mai nuanțată şi în acelaşi timp neutră şi nu într-un sens unilateral, excluxiv moralizator, cum apare la unii autori. Sensul de spirit bizantin a fost investigat, pe terenul literaturii române, de Mircea Muthu în special[22]. Poate fi reținută o distincție de ordin cronologic, la fel de relativă ca oricare alta: "balcanitatea" ar reprezenta "datele unei axiologii comune popoarelor peninsulare din

Scanned with OKEN Scanner

secolele XVI-XVIII"[23], în timp ce spiritul bizantin, anterior, se perpetuează după 1453 în spațiul balcanic.

De bizantinism în ipostaza sa strict literară – ca temă dar și ca tipar stilistic – s-ar putea vorbi, conform lui Mircea Muthu, încă de la *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie*[24] și mai târziu în *Divanul* cantemirian, inspirat de un tipar filosofico-literar oriental[25]. Contemporan cu Sadoveanu, dar diferit în esență este imagismul bizantin, aristocratic a lui Adrian Maniu[26]. O notă comună cu bizantinismul lui Maniu este reprezentată la Sadoveanu de solemnitatea, hieratismul imaginii. Într-o ipostază localizată, bizantinismul îl inspiră ulterior pe Ștefan Bănulescu[27]. Mai aproape de viziunea sadoveniană asupra Bizanțului se situează însă Slavici, prin ciclul de două romane istorice *Din bătrâni*. Spiritul antinomic, care mai târziu la Sadoveanu va apărea într-o formă atenuată, domină viziunea marelui clasic. La Slavici, Bizanțul apare unilateral, ca un spațiu malefic, din care iradiază influențele nefaste ale civilizației bizantine și pericolul coruperii morale. În contrast cu spațiul autohton idealizat, adăpostind o populație intactă moral, didacticul Slavici situează o societate bizantină putredă, anticipând o notă din *Creanga de aur*. Există și la Sadoveanu, însă atenuat, contrastul dintre epoca mitică a etnogenezei românilor, cu note ale categoriei dacismului și Bizanțul degradat (de unde avea să vină, în viziunea eminesciană, "tot Fanarul"). Aspectul strict istoric pe Sadoveanu îl interesează mai puțin, deși câțiva indici de verosimilitate există (personaje cu identitate reală, o topografie cu elemente autentice etc.). În orice caz, Sadoveanu nu a avut, ca Flaubert în *Salammbô*, intenția de reconstituire istorică riguroasă. Privit din perspectiva atitudinii critice a lui Kesarion Breb, Bizanțul apare în *Creanga de aur* văzut tot antinomic, luxul fiind aparența, degradarea morală esența. În perspectiva picturală asupra spațiului bizantin poate fi sesizată policromia specifică viziunii artistice a balcanismului și chiar o notă cosmopolită comună cu povestirile balcanice ale lui I.L.Caragiale, cu operele lui Panait Istrati, Jean Bart, Emanoil Bucuța etc.

Asupra Bizanțului turcit sau balcanizat Sadoveanu se oprise în *Zodia Cancerului sau vremea Ducăi Vodă*, însă viziunea din *Creanga de aur* prezintă multe dintre notele specifice balcanismului. La Slavici și la alți autori, de fapt bizantinism înseamnă balcanism, văzut în manieră schematică, exclusiv în latura morală.

Scanned with OKEN Scanner

În *Creanga de aur*, Bizanțul primește vizita lui Kesarion Breb într-un moment al relativei străluciri, care ascunde însă germenii decadenței. Sadoveanu privește Constantinopolul din perspectiva accepției negative a "bizantinismului", care, printre alte conotații peiorative, are cea de mentalitate funciar duplicitară. În vocea naratorului din *Creanga de aur* apar caracterizări explicite ale mentalității "bizantine": "Ceea ce-i șopteau (lui Kesarion Breb) acei oameni vicleni despre Bizanț era cu totul altceva decât privelișteа lucită care se înfățișa ochilor"(p. 174). Perspectiva, prin excelență antinomică, se prezintă uneori în ipostaza figurală a oximoronului: "Însă toate cele omenești sunt o părere și sub lumină viermuiesc putreziciunile". Semn că imaginea era considerată de scriitor emblematică pentru bizantinism, ea este folosită și în alte opere circumscrise orientalismului. Ideea unui hedonism specific popular - oriental ocazionează la Sadoveanu, în *Fantazii răsăritene*, contrastul lexical net dintre spiritualitate și materialitate: "...Acești oameni ai săbiei nu și-au putut ridica ochii spre orizontul unde locuiește steaua noastră polară, ci s-au mărginit între aromele cuhniei și miresmele haremului, amestecând în ele și izul sângelui. Virusul bizantin sporit de propria febră orientală, a mai primit și adaosul vicleniei europene." (*Divanul persian...*, p. 488). Lanțul metaforic, dincolo de semnificația conceptuală, demonstrează amplitudinea tendinței perifrastice în scrisul sadovenian. Modalitatea de percepție a finalității existențiale este în viziunea scriitorului specifică spiritului otoman, individualizat de cel balcanic, bizantin sau oriental în general.

Particularitatea stilistică poate prezenta interes și prin faptul că Sadoveanu face parte din categoria scriitorilor a căror artă se bazează aproape în exclusivitate, la nivelul combinării sintagmatice, pe contiguitate. Acest element specific poeticii sadoveniene, dintr-o perspectivă de nuanță stucturalistă, poate fi sesizat la nivelul tuturor straturilor operei. În linii mari, oximoronul poate fi considerat definitoriu, ca expresie retorică a contrastului, pentru ipostaza occidentală a barocului, perifraza pentru cea orientală. Distribuția este fără îndoială semnificativă în cazul operei sadoveniene.

Există și alte note specifice balcanismului în *Creanga de aur*. Viziunea infernală asupra lumii bizantine îl apropie pe Sadoveanu de precedesorul său Slavici și chiar de contemporanul său Mateiu I. Caragiale, care o transpune în Bucureștiul începutului de secol.

Scanned with OKEN Scanner

Comparând tipologia personajelor, "anomalii" în uniformitatea bizantină sunt la Sadoveanu episcopul Platon, filantropul Filaret sau fiica acestuia, Maria, viitoarea Vasilisă, un omolog al Ilincăi Arnoteanu, ca simbol al inocenței.

O categorie estetică definitorie pentru tema balcanismului în literatura română este grotescul[28], îmbrăcând uneori forma bufoneriei şi sugerând astfel o atmosferă carnavalescă, specifică motivului arhetipal al "lumii pe dos".

În perioada interbelică, pe la mijlocul căreia apare *Creanga de aur*, nota grotescului zoomorf poate fi sesizată la scriitori relativ diferiți ca structură (Sadoveanu, Mateiu I. Caragiale, Ion Barbu). La un autor provenit din afara spațiului literaturii, Ştefan Zeletin, acest mod de reprezentare devine maniera artistică fundamentală într-o carte apărută în 1916 *(Din țara măgarilor. Însemnări)*[29].

Grotescul zoomorf în reprezentarea societății bizantine decadente provoacă la Sadoveanu o asociație legitimă cu prototipul cantemirian. Nu trebuie neglijate alegoriile animaliere care i-au inspirat pe autorul *Istoriei ieroglifice*, provenite mai ales din spațiul bizantin sau cel oriental[30]. Semnificativ poate fi şi faptul că tipul de sensibilitate artistică al lui D. Cantemir, spre deosebire de Sadoveanu, era înclinat către categoria estetică a grotescului. Nu trebuie neglijat nici faptul că fabula animalieră a constituit, în literatură sau filosofie, din Antichitate până în secolul XX, un pretext satiric sau utopic inepuizabil[31]. Este banală constatarea că societatea umană a inspirat dintotdeauna o analogie spontană cea animalieră. Toți aceşti factori nu explică însă în totalitate de ce viziunea zoomorfă revine semnificativ în reprezentarea societății de la "Porțile Orientului"; aceasta pare a fi o particularitate inefabilă a balcanismului literar românesc.

Primele impresii recoltate de Kesarion Breb la contactul cu elita bizantină se înscriu în registrul grotescului zoomorf: "(...) În înfățişarea-i uscată şi spână Kesarion Breb cunoscu numaidecât semnul vulpei, iar în norodul care hăulea observă priviri strâmbe şi rânjite"(p. 471). În mod simbolic, însăşi Vasilisa Irina consacră bestiarul bizantin: "Călătorul văzu în împărătească o putere aspră şi flămândă. Părea întinsă cu toate unghiurile înainte, ca o lupoaică şi ca o patimă vie a măririi. O lupoaică îngrăşată şi bine ținută, adaose el în sine" (p. 472). Caracterul dominator al împărătesei se transmite fiului ei Constantin, cel care îi va smulge temporar puterea: "Breb îl privea

Scanned with OKEN Scanner

ţintă citind patima neistovită în ochii lui sub fruntea îngustă. în gura întredeschisă, în care sticleau dinţii prin puful negru şi tânăr al bărbii. Era fiul lupoaicei"(p. 477-478).

Sadoveanu nu mai insistă asupra similitudinii dintre societatea bizantină şi lumea animală, socotind probabil suficientă sugestia rapacităţii. Note ale viziunii zoomorfizate, într-un registru diferit însă de cel grotesc, revin în caracterizarea lui Platon, "episcopul cel bătrân de la Sakkoudion, cu pliscul lui cel întristat" (p.178). Însuşi numele Breb are o rezonanţă animalieră, însă, în afară de sugestia oferită de originea dacică a cuvântului, alegerea onomastică a lui Sadoveanu nu trimite la o semnificaţie simbolică cu circulaţie universală.

Nici asupra viziunii infernale a societăţii tipic decadente Sadoveanu nu insistă, socotind suficiente câteva imagini reprezentative: "În acea lume a Bizanţului, hoitul desfrânării împrăştia asemenea miasmă (...). Orgiile, vicleniile şi lupanarele rodeau lumea ca o lepră ..."(p. 484). La fel ca la autorul *Crailor*..., un plan antinomic există în ipostaza conversaţiei platonice dintre Kesarion Breb şi episcopul Platon; de asemenea, izolarea orgolioasă a lui Paşadia sau cea timidă a lui Pantazi faţă de gloată îşi găsesc un corespondent în solitudinea simbolică a lui Breb. Hagialâcul acestuia din urmă nu este însă o iniţiere în modul desfrânat de viaţă specific mediului, ci treapta simbolică a unei experienţe lumeşti necesare pentru funcţia sacerdotală pe care urmează să o îndeplinească.

Faptul că la Sadoveanu apare Constantinopolul secolului al VIII-lea şi nu Ţarigradul din vremea Ducăi-Vodă sau a lui Cantemir nu prezintă o importanţă semnificativă. Cărturarul moldovean scrie un roman "cu cheie", inspirându-se din istoria în care era situat *in medias res*, cifrând-o şi în acelaşi timp prezentând-o într-o versiune favorabilă sieşi. Pentru Sadoveanu istoria este mai mult un pretext, aceasta în pofida onomasticii reale sau verosimile ori a amănuntelor topografice. Deşi folosit într-o manieră inconfundabilă, procedeul în sine este comun la scriitorii care ilustrează categoria romanescă impusă de Walter Scott. Mai mult decât imaginar, romanul lui Sadoveanu este mitic. Scriitorul reiterează o mitologie autohtonistă cu nuanţe proprii dacismului, având în centru figura eminesciană a Magului[32] etc. Acest aspect al *Crengii de aur* a făcut obiectul unor interpretări atractive, centrate în special pe semnificaţia iniţiatică a peregrinării lui Kesarion Breb[33].

Scanned with OKEN Scanner

În opera sa, Sadoveanu reia de altminteri un proiect eminescian, oprindu-se asupra dacismului, a epocii bizantine şi apoi a celei eroice din istoria autohtonă. În trilogia *Fraţii Jderi*, bizantinismul apare (într-o lumină favorabilă dar şi cu nuanţe anacronice) o supravieţuire a spiritului şi a elementelor de civilizaţie la Curtea domnului moldovean, după căderea Constantinopolului. În *Nunta domniţei Ruxandra*, iese în evidenţă contrastul dintre rafinamentul de sorginte bizantină al aristocraţiei autohtone şi primitivitatea cazacilor veniţi din stepă.

De balcanism în sensul consacrat s-ar putea vorbi de abia în romanul *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă*, situat istoric în perioada otomană, de "ticăloşire" a Moldovei, în preziua epocii fanariote. Ţarigradul turcit nu diferă semnificativ de Bizanţul secolului al VIII-lea, semn că Sadoveanu avea o imagine stereotipă despre centrul istoric al lumii balcanic-orientale. Poate mai multă policromie şi mai ales note specifice "turcismului" (într-un sens mai curând peiorativ) constituie nuanţe distinctive ale viziunii sadoveniene asupra Ţarigradului. Ceea ce a fost numit, depreciativ, când "fanariotism", când "levantinism" apare la Sadoveanu sub forma machiavelismului în variantă balcanic-orientală, dispunând de un arsenal de metode cinice în vederea atingerii scopului politic. Un sens superior, cel de spirit oriental (amplificat în *Divanul persian* şi alte scrieri pe această temă) capătă contur şi în vocea lui Paul de Marenne: "Turcii au dreptate: fatalitatea ne apasă şi ne îmbrânceşte în prăpastia eternităţii"(p. 416). Asumându-şi funcţia de *raisonneur* al autorului, abatele francez adaugă: "De când sunt între orientali, pricep mai bine adâncimea acestei discipline (p. 415). "Disciplina" prezintă similitudini cu expectativa specific orientală, derivată dintr-un sentiment al fatalităţii caracteristic, devenit clişeu al reprezentării lumii orientale.

Cu siguranţă, Sadoveanu nu este un inovator în materie de formulă narativă; efortul său de sincronizare cu literatura interbelică s-a limitat, în linii mari, la o schimbare de registru lexical. Scriitorul nici nu a avut structură de romancier, în sensul cerut de E. Lovinescu. Ca povestitor, recurge în general la procedeele consacrate, ca tehnica povestirii în ramă, folosită, înainte de *Hanu-Ancuţei*, în povestirile din prima perioadă de creaţie[34]. Într-un sens larg, tot o povestire în povestire poate fi considerată şi *Creanga de aur*; Sadoveanu recurge la un artificiu narativ – găsirea unui manuscris (al profesorului

Scanned with OKEN Scanner

Stamatin). Efectul, arhicunoscut, constă în pasarea către altcineva a răspunderii pentru autenticitatea relatării. În romane, Sadoveanu obişnuieşte să dea titluri capitolelor şi, mai semnificativ, să facă un rezumat sau chiar o interpretare a conţinutului, în maniera romanului clasic: "Sub strălucirea purpurei bizantine se vădesc lucruri nu tocmai bine mirositoare" (p. 536); "Soarta celor tari ai lumii e una cu soarta mişeilor" (p. 554). Maniera de a sugera tâlcul capitolelor este personală, dar procedeul în sine constituie un semn al scriiturii tradiţionaliste.

În mod cert, nu în noutatea formulei romaneşti trebuie căutată originalitatea lui Sadoveanu, ci în individualitatea stilistică, înţeleasă într-un sens cât se poate de larg, ca specific al creaţiei în general sau al fiecărei opere în parte, alături de esenţa inefabilă a stilului personal, "sadovenismul" inexprimabil.

Probabil prima particularitate de limbaj care atrage atenţia în opera sadoveniană este exprimarea perifrastică tipică. Exemplul sugerează că, măcar la un nivel superficial al limbajului, stilul scriitorului poate fi descris în liniile sale evidente.

Episcopul Platon, ca o dovadă de afecţiune pentru Kesarion Breb, consideră "foarte potrivit să-i spuie o vorbă înflorită şi dulce". Sintagma, definitorie atât pentru limbajul personajelor cât şi pentru cel al naratorului din *Creanga de aur*, poate fi înţeleasă ca limbaj prin excelenţă ornamentat, ca vorbire ceremoniosă, eufemistică sau, aşa cum rezultă din alt context, chiar ca expresie a unui hedonism specific oriental al cuvântului: "Părintele episcop se îndulcea ca de o bucurie citind asemenea vorbe" (p. 496). În viziunea Monicăi Spiridon, elocinţa naratorului sau a personajelor apare ca o "testare neîntreruptă a funcţiei modelatoare, persuasive a cuvântului (...), o remarcabilă demonstraţie de eficienţă a elocvenţei înţelepte"[35]. În general, logosul s-ar situa în centrul operei sadoveniene, în ipostaza unei oralităţi arhetipale, având ca forme retorismul sau narativitatea[36]. Pentru Tudor Vianu, caracteristica reprezintă, în *Creanga de aur* sau în *Divanul persian*, o ipostaziere a spiritului curtean sau a umanismului bizantin-oriental. În aceeaşi măsură, "vorba înflorită şi dulce" constituie una din notele distincte ale stilului scriitorului, unul din cele mai "împodobite" din proza românească. Ornamentaţia stilistică poate fi înţeleasă în sensul retoricii antice, ca decorare a unui text cu figuri de stil (anticii reduceau stilul la figurile retorice care ornau un text literar) sau chiar ca poeticitate. Acest aspect

Scanned with OKEN Scanner

definitoriu al operei sadoveniene, ținând de individualitatea ei stilistică, o apropie în același timp de categoria prozei poetice. Constatarea este de altminteri un loc comun al criticii (în *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu îl încadrează la capitolul "Realismul artistic și liric"; formula "Sadoveanu – poet al naturii" a devenit un clișeu etc). Lirismul prozei sadoveniene, înțeles mai întâi ca figuralitate, în sensul restricitv al retoricii antice, constituie într-adevăr o evidență stilistică. Epitetul ornant, emblemă a stilului împodobit, la Sadoveanu apare într-o gamă extrem de nuanțată, lipsind din puține fraze: "(...) Băgă de seamă că se apropie către livezi înflorite, la șipotele dulci ale Asiei" (p. 409). Vorba "înflorită" (figurile de stil mai sunt numite flori retorice) sugerează în același timp aspectul vizual baroc (incluzând policromia de nuanță balcanică) a lumii bizantine.

Pe lângă limbajul ornamental, caracteristic baroc este și metaforismul - în același timp o altă notă a poeticității funciare a prozei sadoveniene și a stilului autorului. Sunt pasaje sadoveniene care conțin construcții gramaticale proprii barocului, al căror ritm se apropie, surprinzător, de stilul unui contemporan modernist prin excelență, Ion Vinea: "Crucile oborâte ale creștinătății – pajuri cu aripile neclintite – apăreau din când în când simbolic în cerul curat, la mari înălțimi"(p. 392) "Solul francez își îndemnă calul și zâmbi filosofic veșniciei" (p. 393) "(...) În grădina, care punea o horbotă neagră pe albăstrimea serii" (p. 408).

"Vorba dulce" din sintagma sadoveniană - dacă o înțelegem în sensul de metaforă căutată – a constituit multă vreme un motiv de etichetare a stilului baroc drept artificial, excesiv, prețios, afectat – toate conotații peiorative. Și la Sadoveanu există asemenea exemple de exprimare căutată, nu în mod necesar un neajuns estetic, ci mai mult o confirmare a esenței manieriste a stilului: "Covorul era vechi și destinul său a fost să acopere o suferință" (p. 509); "Era asupra lui ca un hultan al primejdiei de moarte" (p. 499). Inventivitatea metaforică este relativ mare la Sadoveanu; în pofida aparențelor, se întâlnesc puține metafore stereotipe în opera sa și nu foarte multe împrumutate de la alți scriitori; faptul nu exclude intelectualizarea, mergând până la utilizarea simbolului.

Deși mai curând metaforic decât metonimic, Sadoveanu se inspiră uneori din limba veche pentru a sugera atmosfera vremii apuse. "(...) Trimețând pe cei învechiți în rele ca să-i taie și să-i

Scanned with OKEN Scanner

împuţineze săbiile ismailitenilor..." (p.475) este un exemplu elocvent de imitaţie a stilului cronicarilor.

Semn că arta lui Sadoveanu se bazează pe contiguitate şi nu pe contrast, oximoronul – figură barocă prin excelenţă – apare rareori în opera scriitorului: "Noroadele au dat răcnet de slavă" (p. 521).

Eufonia limbajului sadovenian se prezintă inclusiv sub forma aliteraţiei, fundamentală pentru poeticitate: "tiran burduhos şi buzat"; sintagma se apropie de sonoritatea *Crailor...*: "brotac cu ochi boboşaţi, bondoc şi bont".

Definitorie pentru manierismul scriitorului sau pentru stilul său individual este însă exprimarea perifrastică. Ilustrativă este maniera ocolitoare în care abatele de Marenne poartă discuţia cu marele vizir: "Să mă ierte înţeleptul vizir dacă am făcut un aşa lung ocol ca s-ajung..." (p. 398). În acelaşi timp, vorbirea aluzivă reprezintă, în viziunea sadoveniană, o caracterizare a expresiei specific bizantine sau în general orientale. Din această perspectivă, folosirea perifrazei poate fi interpretată şi ca o încercare de integrare în specificul lumii turco-bizantine: "Aş vrea să am plăcerea de a te cunoaşte (...)" se exprimă ceremonios episcopul Platon. De nenumărate ori, în întreaga operă sadoveniană este utilizată locuţiunea verbală, din punctul de vedere al retoricii tot o ipostază a exprimării perifrastice: "Făcând astfel iarăşi mare bucurie norodului de la Bizanţ (...)" (p. 475). Stilul lui Sadoveanu poate fi identificat chiar şi numai după această particularitate stilistică.

O formă de perifrază pe care unii autori de retorici o denumesc pronominaţie[37] (deoarece înlocuieşte un nume propriu) poate fi considerată o altă ipostază a manierei ocolitoare sadoveniene: "Cel căruia localnicii de la Sakkoudion şi de pe ţărmul mării de la Panaghia până la Teopompolis, îi atribuiau în taină puteri împrumutate de la Demon, călătorea acum către Amnia în tema Paflagoniei". În loc să spună simplu "Kesarion Breb", Sadoveanu îl indică pe viitorul Decheneu în modul cel mai lung cu putinţă, prin aluzii ce nu pot fi descifrate decât cunoscând textul operei.

Tot expresii ale vorbirii perifrastice, dar şi ale atitudinii ironice pot fi considerate antifrazele[38], dintre acestea litotele în primul rând, figuri ale belşugului de expresie, prin structura lor specifică de negaţie: "Padişahul însă n-avea vreme de pierdut şi nu prea era mulţămit să fie tulburat în plăcerea lui de vânătoare întru care nu ostenea niciodată" (p. 391); " Ce ştiau toţi nu era spre

Scanned with OKEN Scanner

defăimarea vecinului" (p. 497). La fel ca la Creangă (un model declarat al scriitorului) nu doar litota apare frecvent, ci şi o figură ambiguă, numită în tratatele de retorică când ironie, când eufemism, posedând în egală măsură ambele nuanţe[39]: "Îndemnat de ticăloşi episcopi arieni, ar fi putut dărui oştenilor de la Bizanţ, din nou, măcar războiul cu monahii" (p. 475).

Perifraza eufemistică, destinată evitării exprimării impudice se poate distinge în modalitatea de prezentare a lui Constantin, fiul împărătesei, care "(...) înturna iar ochii osteniţi înspre vitralii şi mozaicuri, văzând în ele cu totul altceva decât nişte imagini..." (p. 476).

Prin aluzia exprimată perifrastic, naratorul sadovenian determină participarea lectorului: "Căci acei oşteni (...) se socoteau ruşinaţi având la împărăţie braţ care nu putea purta sabie" (p. 475).

Ca figură de stil clasicistă prin excelenţă, mult apreciată de poeţii de factură barocă, aluzia apare uneori într-un mod neaşteptat la Sadoveanu. Nu prezenţa sa în vocea naratorului surprinde (chiar dacă acesta nu se exprimă în mod curent livresc), ci folosirea ei de către personaje. Pentru un moldovean din secolul al XVIII-lea, fie el şi beizade, folosirea aluziei mitologizante este improprie, chiar atunci când se adresează unui interlocutor cultivat: "Este de necrezut ce mi se întâmplă, cu toate acestea spun adevărul. Am pe mine cămaşa lui Nessus". Ne putem da seama dintr-un asemenea exemplu că Sadoveanu nu era preocupat de reconstituirea vorbirii, fie ea din straturile sociale superioare, conform realităţii lingvistice. În comentariile naratorului în schimb, cultivarea aluziei este normală, ţinând cont de esenţa barocă a expresiei: "De cîte ori mărita Despină are de ales între gândurile sale, ori stă între îndoieli ca între Skila şi Haribda ..." (p. 486).

Pe lângă stratul aluziilor explicite, există în opera sadoveniană unul al celor difuze, cu conotaţii religioase câteodată ("Breb umbla călare pe un asin cuminte" – p. 498), evidenţiate şi de statutul sacerdotal al personajului. Alte asemenea aluzii implicite trimit la fondul folcloric universal (alegerea viitoarei împărătese se face prin proba încălţării condurilor).

Legată de specificul aluziei este problema intertextualităţii, caracteristică în special pentru perioada de maturitate a scrisului sadovenian. Din perspectiva manierismului, mai semnificativă este redundanţa cuvintelor revelatorii, la Sadoveanu manifestată mai ales

Scanned with OKEN Scanner

la nivelul epitetelor ("dulce", "mâhnit" sunt doar câteva exemple[40]). Nu este surprinzătoare la înțeleptul Breb prezența conceptelor platoniciene. "O! vedenie a frumuseții eterne!", suspină Kesarion în adâncul ființei sale" (p. 513), atunci când o întâlnește pe Maria. Filiera eminesciană a unui caz de intertextualitate este însă evidentă în portretul făcut Magului la începutul *Crengii de aur*, incluzând versuri din *Memento mori*[41].

Din perspectiva intertextualității, cazul cu siguranță cel mai discutat a fost al titlului însuși. După unii, Sadoveanu ar fi putut să citească într-o traducere și chiar s-ar fi inspirat din lucrarea omonimă a lui James George Frazer[42]. În afară de o coincidență cu nimic surprinzătoare, de la savantul englez Sadoveanu ar fi putut lua cel mult ideea titlului. Explicită în text, metafora din titlul sadovenian se pretează la alte interpretări decât simbolul crengii de vâsc, în accepția lui Fraser. Astfel, pentru Monica Spiridon titlul reprezintă o reactualizare a metaforei revelatorii a luminii[43].

Argumente ale manierismului sadovenian sunt și construcțiile marcate de inversiune ale frazelor ("acuma viu de departe, urmă bătrânul, și oaselor mele le trebuie odihnă" – p. 473) sau interogațiile retorice: "oare numai o căruță, dintre cele care îl urmează, e plină cu saci de bani din vistieria lui" (p. 408). Frecvente la Sadoveanu, construcțiile în dativ sunt de asemenea baroce: "Amintindu-l astfel dragostei lor, ei, poate, îl vor uita mai curând (...)" (p. 475).

Printre numeroase mărci ale stilului manierismului (și ale celui personal totodată) nu pot fi omise particularități ale exprimării sadoveniene. Evidentă este folosirea locuțiunilor sau a expresiilor verbale perifrastice. Mai există însă, fără a avea aceeași frecvență semnificativă, alte clișee de limbaj sadoveniene. Scriitorul se abate adeseori de la normă, inovațiile fiind semne ale originalității creatoare. Un exemplu constă în omisiunea articolului nehotărât: "Sub care sta ascunsă ațâțare bolnavă" (p. 418). Sadoveanu repetă cu obstinație o formă prepozițională veche, "întru" (exploatată pe un plan stilistico-filosofic de către C.Noica): "(...) Atunci când Constantin va ajunge întru desăvârșită vârstnicie" (p. 487); "Îi rămân totuși prieten întru veșnicie" (*Divanul persian*, p. 487) sau alte asemenea arhaisme: "(...) Mă îndrept și către sfatul și ajutorul domniei tale" (p. 487). Sadoveanu ar putea fi recunoscut până și după modalitatea perifrastică de a exprima adverbul, de nenumărate ori

Scanned with OKEN Scanner

folosită în întreaga sa operă: "Monahul se opri şi se feri un pas. cu spaimă" (p. 472).

Tudor Vianu insistase, în *Arta prozatorilor români*, pe schimbarea de tonalitate lexicală a scriitorului, faptul nefiind lipsit de o semnificaţie superioară. *Zodia Cancerului* sau *Creanga de aur* apar după *Oameni din lună*, operă care declanşează schimbarea de manieră. Fiind romane istorice, lexicul arhaizant al primei etape de creaţie şi alte particularităţi ale limbii vechi sunt folosite de Sadoveanu cu o artă superioară. Grecismele în *Creanga de aur*, turcismele în *Zodia Cancerului* sugerează pitorescul zonal inefabil. Şi mai relevant este modul arhaic, dar în acelaşi timp particular de a reproduce toponimia ("Crit", "Chipru" etc). Nu particularităţile lingvistice (semnificative prin eufonia lor), ci mai curând densitatea cuvintelor cu valoare categorială merită să reţină atenţia, exprimând deseori categorii ontologice, ca temporalitatea[44] sau morale, grupate după criteriul opoziţiilor[45].

În *Zodia Cancerului*, naratorul apare intelectualizat, prezenţa unor neologisme în discursul său devenind astfel normală: "Părea că i se descompune şi sufletul" (p. 411). În gura lui Alecu Ruset însă, neologismele sună mai puţin firesc: "- Probabil că a suferit o catastrofă". El nu se exprimă ca un moldovean din secolul al XVII-lea, ci ca Sadoveanu după momentul înnoirii lexicale. Preocuparea pentru adecvarea limbajului la categoria socială atribuită personajului şi la epoca istorică în care acesta este plasat lipseşte nu o dată la Sadoveanu.

Stilul scriitorului îşi face simţită prezenţa şi prin expresivitatea structurală a limbajului. Implicarea afectivă este în întreaga operă sadoveniană constantă. O frază ca "icoanele se uitau blând pe după candele" (p. 520), selectată din multitudinea celor existente este practic identică cu cea dată de T. Vianu ca exemplu pentru noţiunea de stil[46]. Specificul atitudinii afective a naratorului reiese însă în modalităţi variate, confirmând dacă nu caracterul poematic, atunci măcar "subiectivitatea" prozei sadoveniene.

Aceasta iese în evidenţă în primul rând prin absenţa neutralităţii scriiturii, datorită permanentei implicări a naratorului omniscient. Sadoveanu nu renunţă la această manieră nici după o relativă sincronizare cu tendinţa romanescă obiectivă, după 1920. De asemenea, nici o preocupare pentru autenticitate, în sensul lui Camil Petrescu, nu se poate observa la Sadoveanu, care nu ezită să

Scanned with OKEN Scanner

privească prin craniul personjelor ori de câte ori resimte necesitatea "analizei psihologice": "Ruset rămase gânditor, părând a cumpăni în sine sfatul. Nu cumpănea însă nimic; îl judeca pe abate, cu părerile lui, ca pe un străin care dintrodată i se pune în cale. Totuşi întrebuinţă blândeţă în întrebare". (p. 416) "Constantin cel tânăr (...) de obicei era apăsat de plictis şi părea că dormitează, cu gândul la blăstămăţiile lui"(p. 476).

Tendinţa spre metaforizarea stărilor sufleteşti ale personajelor constituie o particularitate stilistică mult mai "sadoveniană". Sufletul lui Kesarion Breb "era o pustie"; pentru "sufletul uscat de schimnicie" al episcopului Platon, vorbele sale erau "ca nişte flori". Privite din exterior, fizionomiile personajelor lui Sadoveanu îşi dezvăluie sentimentele într-o manieră sinestezică: "Mustafa vizir primi pe franţuz c-o gravitate întunecoasă ca şi barba lui"(p.394).

Subliniată de Tudor Vianu în *Arta prozatorilor români*, domină în scrisul sadovenian colorarea subiectivă a naturii[47]: "Şi marea era singuratică în acea parte, numai la zidurile de la malul apei aştepta, dormitând în soare, flotila de bărci" (p. 393). Implicarea narativă se caracterizează prin sentimentul omniprezent al "mâhnirii" sadoveniene[48].

NOTE

1. Mihail Sevastos, *Amintiri de la "Viaţa Românească"*, ediţie în întregime refăcută, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1966, p. 384-385.
2. Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, IV, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. 524.
3. G. Călinescu, în *Prefaţă* la M. Sadoveanu, *Romane şi povestiri istorice*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1961, p.XX.
4. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, I-II, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.
5. I.L. Caragiale, *Opere*, IV, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 41.
6. Idem, *ibidem*, p. 46.
7. Vezi E. Lovinescu, *op. cit.*
8. Idem, *ibidem*, p. 37.
9. Tudor Vianu, *Patru decenii de la publicarea primei opere a d-lui Sadoveanu*, în "Revista Fundaţiilor regale", An. XI, decembrie, nr. 12,

Scanned with OKEN Scanner

IV. UN REGIZOR AL TEXTULUI (ION VINEA)

Ca prozator, Ion Vinea se prezintă într-o dublă ipostază. Avangardist în perioada interbelică, scriitorul se adaptează parțial la dogma artistică a epocii proletcultiste, fiind autorul unor romane sau povestiri realiste. Tematic însă, concesii ideologice sunt de negăsit în opera sa. Mai mult chiar, registrul oficial este mai curând mimat, dacă nu chiar parodiat, având în vedere mulțimea clișeelor literare, care creează impresia de pastișare prin colaj. Deşi estompat de abandonarea limbajului prin excelență poetic, stilul lui Vinea poate fi recunoscut şi în această perioadă de creație.

Poetul modernist îl influențează considerabil pe prozator. În spațiul românesc, Vinea este unul din promotorii genului proxim al poemului în proză. Din perspectiva limbajului artistic, el ilustrează, printre altele, categoria avangardistă a absurdului, prin povestirea *Cravata de cânepă*.

Poeticitatea prozei lui Vinea este asigurată în primul rând de stilul împodobit, scriitorul folosind astfel o manieră în general considerată tradițională. Figura emblematică a epitetului ornant este însă reînnoită, prin utilizarea unor categorii gramaticale atipice sau a unor sfere lexicale inaccesibile adjectivului în poezia tradițională: "Vântul lenevit se pleca pe luciul apelor enervate şi ea lua aminte la jocul coloritor al mozaicului mării."(*Poveste dintr-o carte de citire*, II, p.161).

Metaforismul accentuat reprezintă o altă trăsătură definitorie pentru poeticitatea prozei lui Vinea, prin care se face tranziția de la o poetică mimetică, a reprezentării universului obiectiv la una de factură vizionară. Vinea manifestă o opțiune clară pentru metafora verbală, prin aceasta lumea imaginată fiind investită cu o dinamică proprie.

Poeticitatea prozei lui Vinea iese în evidență şi la nivelul sonor, marcat de prezența semnificativă a ritmului, a rimei interioare şi mai ales a aliterației. Versuri autentice sunt inserate pe cuprinsul textelor de proză: "Peste noaptea apelor, înstelarea în ritm a

Scanned with OKEN Scanner

farurilor"(II, p.57). Scriitorul apelează la principiul aliterativ fără obstinație manieristă, însă cu o frecvență semnificativă: "Urcă prin parfumuri flori grele, acrimea crupelor în rut" (II, p. 191).

Tot ca o expresie a poeticității poate fi interpretată densitatea inversiunilor şi a anomaliilor topice în general. Uneori, nuanțele sunt baroce, alteori moderniste, însă înainte de a fi subordonată unei orientări precise, tendința este un alt semn al limbajului poetic: "Vântul care trădător se iscă"(II, p.35); "gravă suna stingerea"(II, p.58); "întâlnirea m-a viu impresionat" (II, p. 207). Tendința se evidențiază mai ales atunci când turnura unor fraze întregi este inversată: "Ce drăcesc calcul fruntea lui smeadă adăpostea"(II, p. 126); "Plâns călăreț zvârlitu-s-a pe oblâncul destinelor"(II, p. 141).

Semnificative prin redundanță în opera lui Vinea, creațiile lexicale constituie în aceeaşi măsură o particularitate stilistică şi o probă a intenției inovatoare în materie de limbaj, specifică direcției moderniste interbelice. Sunt astfel inventate substantive ("înzorire"), verbe ("a însulița"), adjective ("uraganatic"), originalitatea nedepăşind derivarea din cuvinte obişnuite. Poate chiar mai banal este procedeul trecerii numelor proprii în categoria celor comune: "himalaia fantastică a milioanelor"(II, p.131); "nărav hamletic al analizei"(II, p.148).

Emblematică la nivel sintagmatic pentru scrisul lui Vinea, construcția în genitiv este concurată, mult mai palid însă, de folosirea dativului: bezna făcea zid vederii"(II, p.19); "fu smuls greoi nemişcării"(II, p. 162); "ca un cruciat smuls somnului"(II, p.230) etc. Alături de stilul ornamentat sau de numeroasele inversiuni, caracteristic baroce sunt perifrazele, uneori în egală măsură metafore: "sol de la Dumnezeu, un şoim"(II, p. 50); "greieri, țesători subtili ai visului"(II, p. 7); "acest paj al singurătății, de nenorociri prevestitor"(II, p. 71); "strălucirea, (...) văl de cometă ce se şterge fâlfâind"(II, p.45). În aceeaşi categorie pot fi situate comparațiile, de asemenea numeroase, distincte prin prețiozitatea lor: "îşi scutură dorul ca pe o lacrimă"(II, p. 4), "acorduri metalice rătăceau ca umbre de aur"(II, p.12).

Exemplul extras din una dintre poeziile cunoscute ale lui Vinea, *Declin*, cuprinde caracteristici de limbaj care pot fi extrapolate la nivelul întregii creații a scriitorului: "Cântecul trist, cântecul cel mai trist/ vine din clopotul din asfințit/ îl ghiceşti în glasul sterp al vrăbiilor/ şi răspunde din umilința tălăngilor"...(I,

Scanned with OKEN Scanner

p.7.). Din punct de vedere gramatical, un substantiv determină un adjectiv şi un substantiv în forma genitivală. Retoric, de obicei o metaforă este însoţită de un epitet adjectival şi de unul substantival. Construcţia, proprie lui Vinea, poate fi uneori întâlnită într-o variantă simplificată; epitetul median este exclus, fiind păstrată forma genitivală distinctă. De cele mai multe ori, forma substantivală este nearticulată, fără a lipsi însă situaţia inversă ("umilinţa tălăngilor"). Destul de banal, la Vinea procedeul sugerează o lume generică, indistinctă.

Construcţia apare în opera lui Vinea cu o asemenea frecvenţă, încât nu există practic nici un text, oricât de redus ca întindere, în care particularitatea să nu poată fi întâlnită: "larma veselă a invitaţilor"(*Treptele somnului,* II, p. 17); "agrafa de aur a genelor"(*Rătăcire,* II, p.25); "sarcofagul de abanos al pendulei"(*Talionul*, II, p.29); "punctele calde ale ploii"(*Absenta*, II, p.48); "lumina crudă a deşteptării" (*Regret fugar*, II, p.54); "înstelarea în ritm a farurilor"(*Ea*, II, p.57); "tezaurul spart în roşu al focului"(*Soarta unuia*, II, p.62); "crucea însângerată a nopţii"(*Cu inima-n cap*, II, p. 144); "farmecul străin al cearcănelor"(*Tatiana*, II, p.157); "jocul coloritor al mozaicului"(*Poveste dintr-o carte de citire*, II, p.161); "pline de poezia umbrelor"(*Doi*, II, p.163); "sugrumat de căldura nesomnului"(*Socialista*, II, p.165); "sânul maternel al solului"(*De profundis*, II, p.173); "cântecul sterp al vrăbiilor"(*Chronique villageoise*, II, p.182) – exemplu de intertextualitate internă; "fructul acru al durerii"(*Anul patimilor*, II, p.183); "mocirla fecundată de soare a fluviului"(*Bivol*, II, p.188); "pata blănoasă a lunii"(*Greşeala lui Amedeu cu Anne-Marie*, II, p. 189); "izbită de pojghiţa somnului"(*Glasurile vieţii*, II, p.192); "cămeşile de aur ale ceasornicelor"(*În trenul 121*, II, p.197); "praful farmaceutic al drumului"(*Zvonuri*, II, p.200); "parchetul lucitor al lunii"(*Aliluia*, II, p.206); "aşternutul feciorelnic al zăpezilor"(*Victoria sălbatică*, II, p.218); "fundul împietrit cu stele al cerului"(*Insomnii*, II, p.233); "fulgerând în adâncul fântânilor"(*Duşmanii*, II, p.230); "adâncurile nedesluşite ale timpului"(*Cabana dragostei uitate*, II, p.287); "cocleala tristă a lacului"(*Simplă poveste*, II, p.336); "lustrul subţire al vechimii"(*Amicul meu Myrmydon*, II, p.342); "ora năprasnică a uraganului"(*Drumul prin ploaie*, II, p.349); "uitarea neînţeleasă a cerului"(*Mireasma pe calvar*, II, p. 351)etc.

Scanned with OKEN Scanner

Semnificativ este şi faptul că inclusiv o parte din titlurile prozelor lui Vinea sunt alcătuite în acest mod: *Paradisul suspinelor*, *Treptele somnului*, *Glasurile vieţii*, *Călăuza nerăbdării*. Dincolo de redundanţa sintagmatică (şi ea relevantă din punctul de vedere al identităţii stilistice), construcţia în genitiv poate fi considerată, la o analiză retorică, o altă probă a manierismului, mai ales datorită aspectului său perifrastic. În măsura în care scrisul său conţine elemente ale barocului, Vinea poate fi situat pe aceeaşi linie cu alţi câţiva prozatori ai epocii, ca Mihail Sadoveanu sau Ionel Teodoreanu, cu observaţia importantă că autorul *Lunatecilor* nu reprezintă varianta tradiţionalistă, ci pe cea modernistă a manierismului.

Oricât de remarcabilă ca frecvenţă, construcţia în genitiv nu reflectă decât puţin din specificul viziunii artistice a scriitorului. Poate mai semnificative sunt alte particularităţi stilistice. Dintre acestea, interes prezintă în primul rând tendinţa de antropomorfizare a lumii reprezentate.

Din perspectivă retorică, personificarea este resuscitată de Vinea într-o manieră modernistă şi în acelaşi timp particulară. Sunt animate obiecte sau elemente ale universului natural, însă adesea şi noţiuni abstracte, exprimând mai ales sentimente.

Ca la M. Blecher, elemente ale cadrului inanimat familiar capătă trăsături umane, deseori exprimând stări sufleteşti paroxistice sau chiar având tendinţe de agresivitate: "agonia lămpii"(II, p.21); "lumânarea (...) agoniza brobonată"(II, p.169); "ceara sângeroasă muşca din hârtie"(II, p.29)etc. Elementele de peisaj devin, după tipar romantic, expresii ale sentimentelor: "cântecul melancolic al roţilor"(II, p. 283); "aerul se întrista străveziu"(II, p.42). Ele au alură umană: "contactul palidelor tălpi cu sânul maternel al solului"(II, p. 173); "pieptul pustietăţii"(II, p.233), iar astrele proprietăţi omeneşti: "soarele trimise (...) privirea lui de asfinţit"; "luna (...) părea o cvadragenară blajină"(II, p. 169"). Peisajul este capabil de o gamă largă de senzaţii: "ramurile ţipă sub ghearele lor înstelate"(II, p.218); "asfinţitul tremura peste acoperişuri"(II, p.311); "zgomotul scrâşneşte într-adevăr din ramuri"(II, p.182); "smochinul se gudură la soare"(II, p.168); "firele au rânjit (...) în lumină"(II, p.123); "umbra ramurilor nervoase"(II, p.338). Mai semnificative pentru originalitatea viziunii lui Vinea sunt însă personificările noţiunilor abstracte. Acţiunile sunt în egală măsură substantivizate şi înzestrate cu caracteristici umane:

Scanned with OKEN Scanner

"sosirea mea voioasă"(II, p.34); O altă trăsătură de stil constă în tendința scriitorului de a înlocui, pe plan sintactic, subiectele – nume de persoană cu altele provenind din cuvinte abstracte care au fost substantivizate.

A discuta atât proza antumă a lui Ion Vinea, cât şi cea postumă ca pe un continuum narativ ridică, din punct de vedere cronologic, un semn de întrebare. Deşi procesul de elaborare al romanelor *Lunatecii* sau *Venin de mai* a început încă din tinerețea scriitorului, din cauza indiferenței aristocratice față de destinul propriei creații sau exigenței artistice inhibitoare, aceste opere au apărut de abia postum. Situarea lor în contextul prozei interbelice poate fi motivată prin apartenența de generație a lui Ion Vinea, aşa cum, de altminteri, opera scriitorului este plasată în istoriile literare.

Bucata cea mai reprezentativă pentru modernismul prozei scriitorului rămâne *Paradisul suspinelor*. Textul lui Vinea este inovator nu doar în materie de formulă narativă, ca în cazul unor promotori ai noului roman al epocii, ci şi sub aspectul limbajului, în acest sens dovedindu-se întemeiată o observație a lui Alexandru George: "În literatura noastră, *Paradisul suspinelor* este, alături de opera lui Mateiu Caragiale, cea mai importantă tentativă de dezagregare a romanului de tip clasic narativ (de fapt, realist) şi de înlocuire a stilului narativ cu cel evocator"[1].

Paradisul suspinelor a apărut în volum în 1930 la Editura "Cultura națională" din Bucureşti, împreună cu alte două nuvele, *Luntre şi punte* şi *Cu inima-n cap*. Dificultatea de a încadra textul lui Ion Vinea într-o specie literară a fost resimțită constant, critica folosind denumirea de "microroman", "poem", "jurnal intim", "eseu"[2] etc.. Dincolo de acest amănunt – relevant totuşi pentru caracterul neconvențional al creației scriitorului – *Paradisul suspinelor* se înscrie, în linii generale, într-o direcție de subiectivare a prozei, intensă în literatura europeană începând cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Au fost scoase în evidență în mod consecvent de critică îndeosebi implicațiile psihanalitice ale textului lui Vinea. De altminteri, sugestiile indicând acest tip de lectură sunt numeroase inclusiv în text: "(...) Trebuie să fie ceva neasemănător între mine şi ele. Întru descoperirea acelui ceva porni tânăra lui imaginație şi forțele lui crude de explorator neorientat"(II, p.81). Problema conştientizării instinctului erotic va fi urmărită de Ion Vinea şi în

Scanned with OKEN Scanner

romanele postume, opera sa reprezentând, şi din acest punct de vedere, un continuum narativ.

În afară de evidenta semnificaţie psihanalitică, accentul cade în *Paradisul suspinelor* pe o tehnică a perspectivelor, care sugerează o altă cale către individualitatea textului. Opera lui Ion Vinea se prezintă sub forma unui jurnal ţinut de personajul numit Darie, alcătuit din însemnări intenţionat discontinue, în linii mari organizate după principiul memoriei involuntare, ca motivaţie a cronologiei bulversate. Pe parcurs se intercalează comentariile explicative ale autorului, sau poate mai bine zis ale personajului care îşi atribuie această calitate. Comentatorii operei lui Vinea au remarcat schimbarea semnificativă de persoană gramaticală care survine în prima parte a textului[3]. După un prim fragment relatat la persoana I, funcţia naratorului este preluată de persoana a III-a, urmând ca pe parcurs această alternanţă să se mai producă. Pornind de la o sugestie a lui G. Călinescu[4], critica a interpretat experimentul narativ, făcând analogia cu Camil Petrescu, ca o intenţie a lui Ion Vinea de a sugera autenticitatea. Interpretarea pare a fi întărită de faptul că autorul-personaj (care apelează la un artificiu tradiţional, găsirea unui manuscris) simulează uneori ignorarea semnificaţiilor acestuia: "Nu pătrund rostul acestor însemnări"(II, p.97). Mai relevantă decât aparenţa de verosimilitate (care poate fi o "capcană" a autorului, ţinând cont de caracterul structural antirealist al textului său) este însă jonglarea cu formula narativă. Acelaşi comentator integrat în text mai precizează: "Aci, din oboseală, din urât, sau din timiditate, sau dintr-un sentiment de înstrăinare faţă de sine însuşi, textul vorbeşte de acelaşi erou, la a treia persoană: graiul e un hamac comod în care te întorci pe ce parte îţi priieşte"(II, p.79). Pornind de la sugestiile de factură metatextuală oferite, schimbarea de persoană gramaticală poate fi interpretată şi ca o încercare de a sugera dedublarea personalităţii lui Darie. Ruptă din contextul operei lui Ion Vinea, semnificaţia pare la prima vedere hazardată, însă textul oferă suficiente argumente. Formula narativă camusiană din *Străinul* se distinge prin aplicarea tehnicii specifice romanului de tip comportamentist ("du dehors", după formula lui J. Pouillhon[5]) într-o relatare la persoana I. Dedublat, Georges Meursault se contemplă din exterior, fără nici un fel de participare afectivă, sugerându-se astfel sentimentul de înstrăinare al personajului faţă de sine însuşi.

Scanned with OKEN Scanner

Schimbând pe "eu" cu "el", o intenție asemănătoare putea avea și Ion Vinea.

Și mai relevante pentru originalitatea textului par însă a fi perspectivele din care protagonistul percepe evenimentele narate. Obiectul observațiilor lui Darie (relatate într-o manieră analitică dominată de metaforism, evidențiată de T. Vianu[6] și de alți comentatori) îl formează fie propria lume interioară, fie cea exterioară, ambele receptate într-o manieră profund distorsionată. Tot T. Vianu menționează "facultatea eminentă de a nota aparența externă"[7] a lui Ion Vinea, numai că folosește această sintagmă doar pentru ceea ce ține de viziunea asupra cadrului natural. Dimensiunea exterioară a perspectivei poate fi însă înțeleasă într-o accepție mai cuprinzătoare. Obiectul privirii lui Darie – cel care este investit cu funcția de narator - îl formează în primul rând "ceilalți", percepuți într-o manieră indistinctă, net diferită de tehnica romanului de tip realist. Unele personaje din *Paradisul suspinelor* sunt individualizate, mai mult în spiritul manierei expresioniste, prin reducerea psihologiei individuale la o notă definitorie, exprimată de obicei metaforic[8]. În primplanul perspectivei lui Darie se situează Lia și Axel (tatăl protagonistului), iar în cel secund Mara (mama lui Darie) sau Willy (profesorul de franceză îndrăgostit, ca și Axel, de Lia). În rest, personajele lui Ion Vinea se percep nedefinit, în acord cu viziunea deformată asupra planului realității.

O a treia perspectivă a personajului Darie se deschide asupra cadrului natural, mai ales în cazul peisajului dobrogean evocat în final. Aceeași receptare distorsionată a realului poate fi observată, ieșind în evidență prin metaforism, stil eliptic sau viziune poetică.

Percepția denaturată a individualității celorlalți are, în cazul lui Darie, un corespondent interior în sentimentul înstrăinării de sine: "Cine sunt eu, eu Darie, eu... și mă crispai cu deznădejde de silabele numelui deșert și care nu mai corespundea nici unei realități intime"(II, p.75). Pierderea propriei identități se asociază în mod semnificativ cu stilul primului fragment (intitulat "Eu și celălalt") sau al interludiilor din text, care reliefează dimensiunea interioară a lui Darie. În asemenea cazuri, metaforismul atinge cote maxime: "șuvoiul de argint al răcorii" (II, p.71); "acest vas al monotoniei"(II, p.72); "muzeul cenușiu al podului"(ib.); "pietrele sterilității"(ib.); "mormântul provizoriu al repaosului"(ib.). Chiar în aceste exemple, evidentă este influența poeziei lui Ion Vinea, în care construcția

Scanned with OKEN Scanner

constituie o particularitate stilistică definitorie. În pasajele lirice apar - fapt iarăşi semnificativ – cazuri de intertextualitate internă, scriitorul împrumutând sintagme din propria creaţie poetică. Inclusiv metafore obsedante, ca a "lunatecilor": "Asemenea lunatecilor, oamenii din portret urmăreau un vis neclintit..."(II, p.74). Urme ale manierismului se desluşesc în metaforele cu o nuanţă de preţiozitate – " L-am ucis pe acest paj al singurătăţii, de nenorociri prevestitor"(II, p.71) - sau inversiuni frecvente: "Ca un altar stă casa încuiată"(II, p.72); "Ciudată a doua fiinţă de nedescris..."(ib.). Viziunea plasticizantă se manifestă atât în cazul lumii din afară - "Timpul zace ca o aşteptare"(II, p.71); "Singurătatea, ca o cutie de violoncel, geme"(II, p.73) - cât şi al celei interioare: "De amintiri sumbre cu furie singurătăţii mă agăţ"(II, p.76). Imaginile sinestezice, remarcate încă de T. Vianu , amplifică poeticitatea structurală[9].

Onirismul poate fi considerat la IonVinea o ipostază a perspectivei interioare. Fragmentele corespunzătoare scot în evidenţă dedublarea lui Darie, prin participarea constantă a unui dublu imaginar în scenariul visului: "O zguduitură; alunec şi cad. Dacă nu mă trezesc, visul continuă într-altfel. Zac pe un pământ negru şi umed..."(II, p.78).

Prima schimbare de persoană gramaticală aduce cu sine şi o modificare a perspectivei eroului, care îşi îndreaptă privirile către planul obiectiv. Sunt relatate primele senzaţii erotice ale lui Darie, apoi intră în scenă părinţii săi, Lia, Willy, precum şi alte personaje cu funcţie artistică mai puţin semnificativă. Modificarea planului referenţial aduce cu sine şi o schimbare de registru stilistic. Metaforismul pasajelor poetice este înlocuit, parţial cel puţin, de enunţuri coerente, adecvate scriiturii de tip realist. Cu toate acestea, viziunea artistică rămâne în continuare marcată de subiectivitatea "ochiului interior" al lui Darie, notă comună cu maniera expresionistă[10]. La nivelul personajelor, tehnica se manifestă în special prin reducerea psihologiei la o singură trăsătură definitorie, reprezentată de Ion Vinea tot metaforic.: "Tatăl lui Darie şi profesorul de franceză, ca doi bondari catifelaţi în jurul corolei din codri, începură întrecerea (...). Plantă, la început, ermetică, domnişoara Lia îşi înteţi mireasma şi culorile..."(II, p.85). Personajele sunt observate de Darie din diferite unghiuri spaţiale, manieră destul de apropiată de tehnica cinematografică. Foarte mult se insistă asupra perspectivei din care Darie o priveşte pe Lia. În

Scanned with OKEN Scanner

paralel. conştiinţa adolescentului parcurge tranziţia de la percepţia hiperbolică la cea în proporţii reale, reprezentările persoanelor apropiate desacralizându-se succesiv: "De-acum Darie le stă dinainte ca la doi îngeri cărora le-a smuls aripile... Prestigiul albelor pene se spulberase... Lumea întreagă, de altfel, îşi pierduse aripile..."(II, p.94).

Semnificativ din punct de vedere stilistic pentru *Paradisul suspinelor* este limbajul eliptic, însoţit de redundanţa semnificativă a stilului nominal. La aceasta se alătură asociaţiile imagistice în manieră suprarealistă, toate ducând la disoluţia categoriilor logice ale limbajului: "Tropote de cai. Un beţiv tărăgănat şi cântecul lui, care îl urmează la câţiva paşi pe trotuar.

– D-le Rosenthal, amator de rouă, cu pantofi de lac, pe pajişte, la ora asta ?" (II, p.80). Maniera îl trădează pe poetul avangardist Ion Vinea, în acelaşi timp sugerând modul distorsionat în care Darie percepe realitatea exterioară. Semnificativ, acelaşi stil eliptic se poate constata atât în pasajele din planul lumii interioare, cât şi a celei exterioare.

Apariţia personajelor este notată în treacăt, din unghiuri diferite, naratorul folosind uneori construcţii impersonale: "Pe fereastră, autorul fu zărit străbătând în fugă grădina..."(II, p.89). Darie îşi observă comportamentul tot dintr-o perspectivă exterioară (conform convenţiei din text, el este autorul şi totodată naratorul, scriind la persoana a III-a despre ceea ce se întâmplă în jur, dar şi despre sine însuşi): "De câteva ori pândi plecarea nocturnă a Liei (...). O vede cum se ridică din pat..."(II, p.90). Contemplaţia din exterior poate fi acompaniată de vizualizarea proceselor interioare: "Un gând i s-a spart cu împroşcături roşii în creier..."(ib.). În conştiinţa lui Darie, imaginarul, intrând pe teritoriul exteriorului, completează realitatea: "E cu el în pat, îşi dă seama Darie. Braţul auriu înconjoară un grumaz (...). Şi pe urmă ce? Mintea îşi întinde tentaculele fluide să soarbă taina din realitate"(ib.). Limbajul eliptic transpune în aceeaşi măsură scindarea conştiinţei: "Viaţa într-însul se desbină. Afară, jocurile, şcoala, lumea. Înlăuntru, Lia cu tainele din jurul ei..."(II, p.91). O semnificaţie majoră a *Paradisului suspinelor* constă în dezorganizarea treptată a percepţiei lui Darie şi închiderea acesteia într-o lume imaginară. Interpretarea este evidenţiată în text, în spiritul aceleiaşi dimensiuni explicative: "Tot ceea ce-l înconjura erau umbre şi nu le mai dete altă luare aminte decât aceea care se dă

Scanned with OKEN Scanner

umbrelor (...) Apucătura de a trece printre oameni ca printre stafii ține tocmai de atunci"(II, p.92). Izolarea într-o lume proprie, cu funcție compensatorie, motivează percepția distorsionată asupra exteriorului. În același timp, stilul eliptic sugerează, la nivelul limbajului, spațiile vide din conștiința personajului. Atitudinea acestuia este prin excelență statică, semnificativă prin pasivitatea cu care eroul contemplă existența: "La șuvița galbenă a lămpii, își zări părinții: două forme palide cărora doar sunetele le dădeau viață"(ib.). Ca expresie a disoluției interioare, limbajul eliptic poate avea și alte valori de sugestie. Dezordinea mentală a personajului este reprezentată prin metafore de o mare forță de sugestie: "În contra acestor sabaturi mentale, Darie lupta ca un bolnav cu propriile lui halucinații. Noaptea, împotrivirea înceta și palida oaste a sucubilor ieșea din grotele tainice"(II, p.95).

O ultimă schimbare de perspectivă are loc în final, atunci când funcția naratorială este preluată de Lia. De pe noua poziție, Celălalt este perceput în aceeași manieră deformată. Din perspectiva obiectivă contrastantă, atribuită lui Darie, este consemnat comportamentul exterior al Liei, aberant din punctul de vedere al unei percepții comune. Concentrarea artistică este amplificată prin procedeul alăturării unor imagini elocvente, din secvențe temporale diferite, în care personajele apar în posturi exterioare revelatorii pentru stările de conștiință. "Îmbulziți la ferestre, am zărit-o, ultima dată, urcând în trăsura închisă de doi agenți"(II, p.106), își amintește Darie după episodul în care izolarea Liei de societate se oficializează. Împrumutând drepturile naratorului omniscient, Darie pătrunde și în interiorul conștiinței Liei, dând indicații asupra felului în care mintea bolnavei generează autismul: "Cineva, în fine, s-a introdus în delirul ei (...) și a mistificat-o (...). Lia își regăsi astfel visul și se părăsi în voia lui. Mă gândesc la tragicul avânt cu care forțase realitatea"(II, p.105). În cele din urmă, Darie se substituie în întregime Liei, care preia funcția de narator. Inclusiv percepția sa auditivă acută trece la personajul feminin: "Am auzit foșnetul paginilor mototolite cu mânie și mi-am venit în fire"(II, p.115).

Peisajul dobrogean al satului unde, în final, cei doi se reîntâlnesc va fi privit din aceeași perspectivă deformată. Semnificativ pentru dezagregarea percepției lumii exterioare este stilul eliptic, redus, în unele cazuri, la substantiv: "Populația. Erau turci cu turbane șterse și cu fețe descompuse"(II, p.110); "Cheiul.

Scanned with OKEN Scanner

Lespezile miros a soare şi a peşte"(II, p.111). Absenţa verbului, evidentă în aceste exemple şi în multe alte pagini din opera lui Ion Vinea poate sugera o viziune prin excelenţă statică asupra realităţii. Chiar şi dincolo de asemenea semnificaţii, maniera eliptică de exprimare impune un stil distinct în proza românească interbelică.

Dezorganizarea conştiinţei este alteori reprezentată, în *Paradisul suspinelor*, prin descompunerea imaginilor exterioare sau a stărilor de conştiinţă în fragmente disparate, sugerându-se astfel o viziune prin excelenţă destructurată asupra lumii. Percepţiile senzoriale se atomizează până la individualizarea sunetelor, a culorilor etc.: "Prezenţa lui întrerupea primejdioasa plăcere a risipirii de conştiinţă. Ca cioburile unui ulcior vrăjit, simţirea se realcătuia în jurul conştiinţei unice..."(II, p.75). Acelaşi tratament este aplicat sentimentelor sau senzaţiilor interioare: "Gelozia îşi dezvălui evantaiul de imagini scrâşnite"(II, p.96).

Însoţind fragmentele mai semnificative din jurnalul lui Darie, comentariile autorului sunt concepute ca o contrapondere explicativă la expunerea fragmentară a naraţiunii propriu-zise. Sunt introduse în acest metatext, pe lângă lămuriri privind semnificaţia unor fragmente din jurnal, goluri narative intenţionate: "Aci se cască din nou un mare gol în însemnările lui Darie. Notiţele rămase şi memoria mea şovăielnică nu-mi îngăduie s-o fac decât în linii mari. De aceea fac completări sumare, cu grija de a nu altera caracterul descusut al însemnărilor"(II, p.96).

Există suficiente argumente pentru a sublinia importanţa acestui scurt roman în evoluţia prozei româneşti. Diversitatea perspectivelor narative, limbajul inovator, sfidarea convenţiilor romanului de tip realist conturează stilul inovator şi inconfundabil al operei lui Ion Vinea.

"Totul e permis", unul din titlurile iniţiale ale romanului *Lunatecii* sugerează faptul că Ion Vinea intenţiona să scrie o operă de factură dostoievskiană, având în primplan opoziţia dintre amoralismul omului superior şi normele moralei comune. Aluziile la cinismul superior al personajelor sunt însă rare în text. Un asemenea caz este Rascolnicof (al cărui nume dostoievskian nu este, desigur, ales întâmplător), dar numai în perioada de teribilism adolescentin, evocată în prima parte din *Venin de mai*. Cinismul erotic este mai curând simulat la Lucu Silion, protagonistul din *Lunatecii*. Mai semnificativ ar putea fi exemplul unui personaj secundar, Clovis,

Scanned with OKEN Scanner

medicinistul din *Venin de mai*. Un exponent al atitudinii cinice, privită dintr-o perspectivă estetică, este Adam Gună, personaj complex şi contradictoriu care leagă cele două romane. Până la urmă, amoralismul capătă în opera lui Vinea o nuanţă hedonică, cu puţine conotaţii sociale.

Unii critici au situat opera scriitorului român pe aceeaşi linie cu romanele care ilustrează tema declinului aristocraţiei autohtone[11]. Cu toate acestea, Ion Vinea insistă foarte puţin asupra statutului social al lui Lucu Silion sau a originii sale. Notele proprii perspectivei estetiste asupra crepusculului spiritului nobiliar apar numai întâmplător, mai ales în rarele pasaje decadente din *Lunatecii*. În mai mare măsură o proiecţie ideală a aristocratului este prinţul Sebastian Mavrogheni din *Venin de mai*, personaj cu o apariţie episodică însă. La castelul fiului acestuia petrece Andrei Mile, eroul romanului, o zi simbolică de existenţă aristocratică. Dintre funcţiile personajelor lui Ion Vinea lipseşte cea complementară a arivistului, destinată să scoată în relief, prin contrast, abulia sau rafinamentul nobiliar.

Modul de viaţă al lui Lucu Silion, pe care cade accentul în *Lunatecii* este expresia unui hedonism mai mult de factură erotică. În cazul lui Andrei Mile, epicureismul capătă nuanţele decadentismului, fiind evocat şi mediul artistic parizian, cel care a inspirat la jumătatea secolului al XIX-lea modelul prozei boemei, imitat şi de primii romancieri români. Referindu-se la Andrei Mile, naratorul face însă distincţia între spiritul boemei autentice şi ipostaza sa autohtonă: "Îl cuprindea însă groaza de boema inestetică şi demodată, urâta boemă balcanică şi ţigănească, pe care o afişau prin cafenele şi taverne o ceată de declasaţi..."(IV, p.150). Faţă de artistul Andrei Mile, Lucu Silion este un spirit prin excelenţă pasiv, starea sa vegetativă sugerând nuanţele psihologice ale unei personalităţi abulice.

Exegeza a insistat în mod particular asupra asemănărilor dintre *Lunatecii* şi *Craii de Curtea-Veche*[12]. Câteva fragmente în care unele coincidenţe există par însă insuficiente pentru a motiva o apropiere de structură dintre Ion Vinea şi Mateiu I. Caragiale.

Exemple de intertextualitate se pot descoperi mai curând în *Venin de mai*. Prin acentele simbolice, prinţul Sebastian Mavrogheni este un reflex al lui Paşadia Măgureanu, inclusiv sfârşitul celor două personaje fiind similar. În acelaşi context apare şi o Pena Corcoduşa, numită Pelaghia în romanul lui Vinea: "Cu părul despletit şi gătită cu

Scanned with OKEN Scanner

petice pestrițe zbiera cât o ținea gura imnuri religioase și cântece obscene.... O însoțea un alai de copii și de câini ..."(IV, p.190). O variantă rafinată a lui Gore Pirgu este Adam Gună, "estetul cu un bogat trecut de cavaler de industrie, cu vaste legături în toate straturile, cu o experiență diabolică și cu o limbă afurisită"(IV, p.430). Locuința sa este o casă a "adevăraților Arnoteni"; apropiată este și perspectiva grotescului de nuanță zoomorfă din care este surprinsă fauna strânsă în jurul lui Adam Gună: "Unele stăteau la pândă, jivine atente, altele își spuneau răsfățul de a se ști dorite, trufașe ca păunii..."(III, p.283). La fel ca povestitorul din *Craii...*, Lucu Silion resimte organic nevoia de a evada din mediul sordid în care este introdus de Fane Chiriac, personaj în care, dintr-o perspectivă biografistă, istoricii literari l-au recunoscut pe Nae Ionescu[13]. Adam Gună are în comun cu Pirgu spiritul distructiv înnăscut, magnetismul malefic al personalității demonice sau cinismul ostenativ. Subtilitatea ironiei sale diferă însă de spiritul de deriziune grosier al lui Pirgu. Trecutul parizian aventuros al personajului lui Ion Vinea, schițat în *Venin de mai,* îl deosebește din nou de cel al lui Mateiu I. Caragiale,spirit al locului, inseparabil de mediul balcanic.

Prin rafinamentul senzorial sau modul de existență estetist, Lucu Silion a fost apropiat de Pantazi. Acesta, încarnare a cosmopolitismului, se distinge prin dimensiunea sa simbolică evidentă de personajul lui Ion Vinea. Treptele inițiatice parcurse de Pantazi, de la etapa chefului popular-oriental până la epicureismul superior se diferențiază de ipostaza în general lineară în care de la începutul *Lunatecilor* este plasat Lucu Silion. Nota estetistă identificată de comentatori[14] la cele două personaje i s-ar potrivi mai curând lui Aubrey de Vere, protagonistul din *Remember*. Pantazi reprezintă într-o oarecare măsură o ipostază mai complexă a tânărului dandy englez, însă mai aproape de atmosfera specifică estetismului se situează cadrul berlinez din povestirea lui Mateiu I. Caragiale, lipsit de nuanțele balcanice ale decadenței, atât de evidente în *Craii....*

Din perspectiva tehnicii artistice, aceeași reținere de factură clasicistă se resimte la Vinea prin evitarea transcripției naturaliste a limbajului lui Adam Gună: "Convorbirea, în care dintr-un sentiment de pudoare care ca autor mă caracterizează am atenuat expresiile..."(III, p.296). Existența contemplativă a lui Lucu Silion

Scanned with OKEN Scanner

este contrapunctată de fragmente cel puțin în aparență realiste, ca incursiunea în mediul jurnalistic interbelic. Ambele texte pot fi considerate, de altminteri, scrieri de atmosferă, notele autohtoniste fiind mult mai pronunțate în opera lui Mateiu I. Caragiale. La fel și dimensiunile simbolice ale personajelor, care contribuie la aspectul atât de concentrat al romanului matein.

Atitudinea narativă manifest subiectivă, în care sarcasmul povestitorului din *Craii*...este înlocuit prin ironie în cazul lui Vinea îl situează pe acesta într-o direcție antirealistă, mai puțin evidentă totuși decât *Paradisul suspinelor*. Realismul romanelor lui Vinea este alterat și de schimbarea frecventă a registrelor – macabru în capitolul "Fiul cadavrului" din *Lunatecii*, alteori poetic sau chiar oniric. Toate asociațiile care s-ar putea face între textele celor doi scriitori fie privesc pasaje relativ reduse ca funcție artistică din romanele lui Vinea, fie sunt atât de generale, încât devin la fel de valabile în multe alte cazuri – prea puțin pentru o apropiere de esență.

Personajele feminine – cele din *Venin de mai* în special -- sunt proiecții ale dorințelor autorului mai curând decât personaje verosimile din perspectiva canoanelor realiste. Observația este întărită de antinomia dintre statutul social al personajelor, care reprezintă fiecare un ideal erotic diferit. Între prostituata Roua, care pentru Andrei Mile este obiectul iubirii pur instinctuale și prințesa Nicole – ținta intangibilă – se situează, ca o ipostază intermediară, pianista Dalia. Posibila interpretare de nuanță psihanalitică contrazice oarecum caracterul presupus autobiografic al primei părți a romanului *Venin de mai*.

Multe dintre etichetele puse de critică romanelor postume ale scriitorului român sunt simpliste; asociațiile cu alte opere, așa cum am încercat să argumentăm, deseori se dovedesc în realitate forțate. Dificultatea de a încadra proza lui Ion Vinea într-o schemă aflată la îndemână îi sugerează o dată mai mult individualitatea.

Scanned with OKEN Scanner

V. LOGICA SENTIMENTELOR (CAMIL PETRESCU)

Un loc comun al exegezei consacrate lui Camil Petrescu este sublinierea unității tematice a întregii opere, dincolo de diferențele de gen. Constatarea poate fi extinsă pe plan stilistic. În raport cu dramaturgia scriitorului însă, proza prezintă din această perspectivă o individualitate certă. Aspectul de continuum narativ al romanelor lui Camil Petrescu este ușor de sesizat; observația nu este însă valabilă pentru proza scrisă în perioada proletcultistă. Romanul – fluviu *Un om între oameni* (1953 – 1957), volumele de nuvele *Cei care plătesc cu viața* (1949) sau *Turnul de fildeș* (1950) sunt comenzi ideologice executate pe teme impuse, în care stilul scriitorului se vede totuși prea puțin.

Caracterul de experiment romanesc este evident în *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (1930) sau în *Patul lui Procust* (1933). Poate mai mult a atras atenția, în cele două romane, noutatea perspectivei narative. În cel dintâi, naratorul este totodată și personaj, fiind deposedat aşadar de omnisciența pe care i-o atribuiau primii romancieri realiști. Mai mult, Ştefan Gheorghidiu relatează la persoana I pe tot parcursul romanului, obligându-ne să privim personajele sau evenimentele exclusiv din punctul său de vedere. Pentru a înțelege intenția inovatoare a lui Camil Petrescu, trebuie reamintit modul în care scriitorul privea noțiunea de autenticitate în literatură. Plecând de la intuiționismul bergsonian sau de la fenomenologia lui Husserl[1], autorul *Patului lui Procust* făcea într-unul din eseurile sale cunoscuta afirmație: "Nu putem vorbi onest decât la persoana I"[2]. Pentru Camil Petrescu, singura realitate obiectivă era reprezentată de fluxul propriei conștiințe, iar romanul prezenta interes prin adevărul existențial sau autenticitatea experiențelor relatate; conform unei logici clare, narațiunea nu putea fi decât la persoana I. Camil Petrescu proceda invers decât o făcuseră scriitori "obiectivi" ai secolului al XIX-lea. Pentru Flaubert și alți realiști, preocupați în mod deosebit de tehnica romanului, persoana a III-a era a obiectivității prin excelență, iar obiectivitate, în ceea ce privește formula narativă, însemna tocmai eliminarea atitudinii

Scanned with OKEN Scanner

subiective manifeste a autorului. Astfel procedează scriitorul francez în *Doamna Bovary*, la fel vor face comportamentiştii englezi sau americani mai tîrziu, înlocuind omniscienţa naratorială specifică începuturilor romanului printr-o descriere neutră a comportamentului exterior al personajelor şi printr-o privire "din afară" asupra evenimentelor relatate. În *Patul lui Procust*, scriitorul român multiplică punctele de vedere asupra faptelor, folosind tehnica pe care T. Vianu avea s-o numească "perspectivistă"[3]. Fiecare personaj priveşte prin prisma propriei subiectivităţi evenimentele; "obiectivitatea" este o aproximaţie rezultată din însumarea tuturor viziunilor contradictorii. Prin oglinda deformatoare a personajelor – martor, protagoniştii romanului sunt reconstituiţi în manieră caleidoscopică. Ei nu mai sunt interpretaţi din perspectiva naratorului unic, ca în primul roman. Punctul de vedere al fiecărui personaj – reflector este la fel de justificat ontologic. O realitate obiectivă, ca la scriitorii realişti, nu mai există în *Patul lui Procust*. Prin punctul de plecare relativist, Camil Petrescu se deosebeşte net de scriitorii obiectivi, chiar dacă intenţia acestora, ca şi în cazul scriitorului român, era de a demonstra fragilitatea poziţiei naratorului omniscient. Pretenţiile nejustificate ale acestuia de a şti ce gândesc personajele erau amendate de către flaubertieni printr- un simplu artificiu narativ - "ştergerea" atitudinii manifeste a autorului, prin îndepărtarea implicării afective, a subiectivităţii din vocea naratorului. Punctul de plecare al lui Camil Petrescu nu mai este simpla intenţie de a obiectiva formula narativă, ci de a transpune la nivelul literaturii o concepţie în esenţă relativistă asupra existenţei. Perspectivele narative din cele două romane reprezintă mai mult pretexte pentru a sugera relativismul specific viziunii moderne asupra realităţii. În *Ultima noapte...*, în postura naratorului omniscient apare personajul care nu ştie cu certitudine decât ceea ce gândeşte el însuşi, iar despre ceilalţi doar ceea ce îşi închipuie din observarea comportamentului lor exterior. Funcţia instanţei unice este asumată în *Patul lui Procust* de către cele trei voci narative, corespunzătoare părţilor distincte ale romanului. Prima secvenţă compoziţională a textului este reprezentată de trei capitole atribuite d–nei T., urmat de un altul, foarte lung, "scris"de principala instanţă narativă, Fred Vasilescu şi de un Epilog II, "povestit de autor". Artificiul lui Camil Petrescu, de fapt, nu este nou nici pe departe. Atribuirea răspunderii pentru autenticitatea relatării unui alt personaj şi nu autorului însuşi

Scanned with OKEN Scanner

era deja la data la care scria Camil Petrescu un procedeu convenţional, prin îndelungata sa întrebuinţare în naraţiunea de tip tradiţional. Foarte mulţi autori au apelat, încă din perioada clasică a romanului, la convenţia manuscrisului găsit întâmplător, încredinţat autorului de către presupusul martor ocular al evenimentelor relatate sau scris de către autorul însuşi, dar pe baza mărturiilor celui direct implicat. La scriitorii clasici, ficţionalitatea istorisirii era astfel atribuită altcuiva, iar autorul propiu–zis nu mai putea fi confundat, ca persoană biografică, cu persoana I a naratorului care apare în text. La Camil Petrescu, recurgerea la această convenţie narativă în *Patul lui Procust* are însă explicaţii fără îndoială mai profunde. Una poate fi împărţirea sarcinii narative între mai mulţi martori ai aceloraşi evenimente, modificate astfel în funcţie de unghiul da percepţie, tehnică cinematografică prin excelenţă. Autorul (mai precis personajul care îşi atribuie această calitate în *Patul lui Procust*) nu ştie sigur decât ceea ce gândeşte el însuşi, însă părerile celorlalte instanţe narative (Fred şi doamna T.) sunt înfăţişate prin folosirea artificiului manuscrisului a cărui autenticitate este aparent garantată. Astfel Camil Petrescu doreşte să conserve monopolul obiectivităţii pentru fluxul propriei conştiinţe şi în acelaşi timp să multiplice perspectivele narative. Garanţia autenticităţii relatărilor se bazează însă pe acceptarea de către cititor a convenţiei că mărturiile lui Fred şi ale doamnei T. sunt la fel de adevărate ca ale autorului însuşi. În caz contrar, dacă ţine să rămână consecvent cu propiile premize ideologice, autorul nu poate emite pretenţia de a se substitui altor instanţe narative. La aceste artificii complicate Camil Petrescu este nevoit să recurgă pentru a respecta principiul autenticităţii, discutabil în sine. Făcând abstracţie de fundamentul gnoseologic al romanului său, scriitorul se întoarce de fapt la formula subiectivă prin excelenţă a naraţiunii clasice, în care naratorul la persoana I era singurul garant al autenticităţii faptelor înfăţişate.

O altă constatare generală posibilă se referă la construcţie. Pe lângă dialogul narativ dintre ele, ambele romane interbelice prezintă un aspect general simetric. În primul roman, amănuntul este evident din distribuţia celor două părţi; în *Patul lui Procust*, simetria este sugerată mai curând de relaţiile dintre personaje[4]. Ca figură de construcţie, antinomia este de asemenea frapantă, prin claritatea planurilor puse în opoziţie. De un aspect contrastiv, ca şi o stereotipie se poate vorbi şi la nivelul personajelor lui Camil Petrescu. Maniera

Scanned with OKEN Scanner

în care acestea sunt construite este vizibil opozitivă. Intelectualul idealist Ştefan Gheorghidiu este pus alături de politicianul cinic Nae Gheorghidiu sau de analfabetul Tănase Vasilescu Lumânăraru, idealistul Ladima de prostituata Emilia Răchitaru etc. Din perspectiva categoriei profesionale inclusiv, o distribuţie antinomică simbolică a personajelor poate fi sesizată. Nu doar în roman, ci şi în teatrul lui Camil Petrescu se manifestă stereotipia protagonistului, semnificativ sugerată de sintagma "suflete tari". Personajul este cel mai adesea determinat prin raţionalitate (sau, folosind cuvintele autorului, "luciditate"). Profesorul Omu, personaj – itinerant în dramaturgia scriiitorului, sintetizează într-o formulă sentenţioasă o deviză posibilă a lui Ştefan Gheorghidiu sau a altor personaje: "Într-o lume haotică, fără nici un sens şi plină de lucruri hidoase, ne rămâne, ca o supremă frumuseţe, mândria de a ne impune legea gândirii noastre" (*Teatru*, III, p.95-96). Astfel procedează Gelu Ruscanu, cel care vrea să strângă totul "în cămaşa de forţă" a ideilor sale. La fel procedează Pietro Gralla, ţinând cu tot dinadinsul să amelioreze societatea veneţiană decadentă sau Marat, "mereu neînduplecabil în logica lui".

La fel ca moraliştii din literatura franceză a secolului al XVIII- lea (La Bruyčre, La Rochefoucauld, doamna de La Fayette), Camil Petrescu manifestă în opera sa predilecţia pentru tematica conflictului dintre raţiune şi pasiune (sau dintre "minte" şi "inimă"). Pe urmele filosofiei raţionaliste, ei proclamau superioritatea raţiunii, teză pe care subiectele alese o demonstrau. Scriitorii de factură carteziană au impus, înaintea lui Stendhal, un stil al analizei pasiunilor caracterizat prin claritate sau, după formula pascaliană, printr-un spirit mai curând geometric decât nuanţat[5]. Prin "spirit geometric" se distinge una din categoriile personajului dramatic. Conflictul direct dintre raţiune şi pasiune formează substanţa piesei *Dona Diana* (adaptare după Moretto), semn că tema propriu-zisă reprezenta o preocupare pentru scriitor.

În opera din perioada proletcultistă, spiritul geometric este transferat de la personaje la autorul însuşi. Comandamentele sociale ale epocii sunt prezentate, într-o manieră apodictică, drept singura alternativă "raţională", prin intermediul unor personaje vizibil teziste – Bălcescu în romanul *Un om între oameni* sau în piesa omonimă, Caragiale în *Caragiale în vremea lui* Naratorul însuşi, în *Un om*

Scanned with OKEN Scanner

între oameni sau în nuvela *Cei ce plătesc cu viața*, se face purtătorul de cuvânt al propagandei oficiale.

Din punctul de vedere al funcției narative, Ștefan Gheorghidiu este în același timp protagonist, martor și interpret al evenimentelor pe care le relatează, îndeplinind o funcție complexă în roman. În *Patul lui Procust*, desfășurat pe mai multe planuri și având mai mulți protagoniști succesivi, Ladima este mai curând reconstituit din relatările celorlalte personaje, modalitate specifică romanului secolului XX.

Dintre categoriile secundare de personaje, nu lipsește din romanele lui Camil Petrescu cel itinerant, de tip balzacian, convenționalizat la data respectivă. În această situație se află Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu Lumânăraru sau însuși Ștefan Gheorghidiu, reactualizat în subtextul *Patului lui Procust*. În *Ultima noapte...*, prefigurarea personajelor caracteristice din următorul roman constituie o tendință. Un prototip al Emiliei Răchitaru este folosit de Ștefan Gheorghidiu drept paravan pentru mascarea suferinței produse de gelozie: "Mai ales această actriță, pe care lumea o găsea frumoasă, mi se părea fără gust, ca de lemn vopsit" (*Ultima noapte...*, p.135). Autorul are în unele cazuri obiceiul de a reproduce doar inițiala numelui (G. în *Ultima noapte...*, doamna T. sau D., iubitul nefericit al acesteia în *Patul lui Procust*). Semnificația acestui procedeu minor (agreat de Camil Petrescu, dar în același timp des uzitat în proza tradițională) rămâne ambiguă. Dacă o pudoare tipic feminină o poate determina pe doamna T. să-și treacă sub tăcere propriul nume sau pe cel al lui D., motivul nu mai este valabil în cazul lui Grigoriade. Un amănunt suplimentar, probabil premeditat de autor constă în desconspirarea numelui întreg al personajelor (doamna T. se numește Maria Mănescu, G. este Grigoriade). Artificiul lui Camil Petrescu poate fi interpretat și ca o ilustrare minoră a poeticii tainei, manifestată plenar la scriitori diferiți ca structură, ca Mateiu I. Caragiale sau Vasile Voiculescu.

Sensurile categoriei de personaj la Camil Petrescu nu sunt nici pe departe epuizate. Antinomia evidentă în construcția acestora este bogat reprezentată de asemenea perechi simbolice, în care unul dintre parteneri posedă calitatea la care aspiră inutil celălalt. Ladima, idealistul cu simțul realității iremediabil dereglat este concurat de lucidul Fred Vasilescu; intelectualul Ștefan Gheorghidiu de un dandy foarte slab conturat ca individualitate, Grigoriade, amantul Elei.

Scanned with OKEN Scanner

Intelectualul – văzut mai mult ca o categorie spirituală, situată în opoziție, ca la romantici, cu prozaismul și materialitate vulgară a burghezului – este concurat de arivist, ca personaj tipic al literaturii realiste. Arta de romancier a lui Camil Petrescu apare astfel mai puțin nuanțată decât pare la prima vedere, spiritul geometric al unor personaje fiind parțial împrumutat autorului. Cu statutul personajului volitiv este investit, încă din primul roman al lui Camil Petrescu, Nae Gheorghidiu. Însăși scena din casa unchiului Tache, în care Nae nu întâmplător apare pentru prima dată, este în mod simbolic configurată după canoanele balzaciene. Mediul, mai precis obiectele de decor ce poartă amprenta personalității proprietarului și chiar personajul ca atare (avar din speța lui Félix Grandet) sunt împrumuturi din maniera autorului *Comediei umane*.

Din diferite perspective, creația lui Camil Petrescu ridică problema intertextualității. Spre deosebire de maniera autohtonă tradițională, operele sale sunt impregnate cu trimiteri explicite, fragmente din alte texte sau aluzii livrești, a căror descifrare nu este totdeauna ușoară. Procedeele consacrate se află la concurență cu altele la acel moment inovatoare. Tehnicile uzitate fac în permanență trimitere la autori sau texte, accentuând aspectul intelectualist al prozei lui Camil Petrescu. Însăși introducerea *ex abrupto* reprezintă o precizare specifică a conflictului care, după Tzvetan Todorov, declanșează romanul propriu-zis[6].

Ștefan Gheorghidiu, pentru a se concentra asupra problemelor de conștiință, trebuia eliberat mai întâi de povara grijilor materiale. Camil Petrescu o face apelând la un artificiu literar – moștenirea – nu foarte îndepărtată, în esență, de procedeul *deus ex machina*. Convenționalismul narativ iese astfel în evidență, ca la personajul caragialian Abu Hassan, reeditat de Pantazi.

Cu autorul *Crailor...*, Camil Petrescu are mai multe legături decât s-ar părea la prima vedere. Spiritul zeflemitor, ca și umorul grosier, specific balcanic al lui Pirgu se regăsesc parțial la Nae Gheorghidiu, inclusiv diatriba împotriva cunoașterii intermediate de cărți, opusă experienței directe indispensabile: "N-ai spirit practic...Cu filosofia dumitale nu faci doi bani. Cu Kant ăla al dumitale și cu Schopenhauer nu faci în afaceri nici o brânză. Eu sunt mai deștept ca ei, când e vorba de parale (p. 81).

În manieră gidiană, *Patul lui Procust* este prezentat în cursul procesului de elaborare, chiar din interiorul textului, prin atribuirea

Scanned with OKEN Scanner

paternității operei unor personaje (Fred. doamna T.) și nu autorului. Procedeul găsirii unui manuscris este tradițional prin excelență. deja demonetizat prin întrebuințare la data la care scria Camil Petrescu. Scopul artificiului romanesc a fost dintotdeauna consolidarea impresiei de autenticitate a relatării, prin pasarea răspunderii adevărului de la autorul real la cel fictiv.

Trăsăturile balcanismului nu sunt la Camil Petrescu evidente, dar în romanele sale este configurată sumar o viziune a lumii pe dos de la porțile Orientului: "Tragediile de aci în gradul luptei pentru existență, căci viața, infinit mai ușoară decât în Apus pentru cei mediocri ca și pentru canalii, e neînchipuit de grea pentru oamenii de merit și pentru cei care vor să rămână cinstiți, decât oriunde, în lume"(*Ultima noapte*..., p.56).

În romanele lui Camil Petrescu, elaborarea strictă prinde contur odată cu procedeele introductive. *Întâia noapte de război* începe tot printr-o frază sintetică, exprimând într-o manieră simbolică esența perspectivei asupra războiului: "Timp de o oră e în tabără o învălmășeală de neînchipuit"(*Ultima noapte*..., p. 207).

Tehnica anticipării este o dovadă a supravegherii atente a construcției, a puterii pe care autorul o are asupra operei etc. Procedeul este intens folosit de Camil Petrescu, mai ales pentru pregătirea finalului la intriga sentimentală din prima parte a *Ultimei nopți*... "Când îmi dau seama acum cât de puțin bănuiam ce sens profund avea să aibă într-o zi această afirmație pentru mine, ce înnebunitoare problemă fără soluție avea să-mi puie, cât aveam să-mi repet întrebarea la nesfârșit, îmi vine să surâd melancolic de seninătatea cu care glumeam atunci..."(*Ultima noapte*..., p.67). Tehnica va funcționa uneori în gol, ca în scena premeditării crimei pasionale: "Mi-am încins sabia, mi-am verificat steyerul de buzunar, am sărutat-o chiar, pe această femeie care nu mai era a mea, care era a morții" (*Ultima noapte*..., p.174).

Procedeul anticipării își inversează funcția în *Întâia noapte de război*. De această dată, premonițiile naratorului nu se adeveresc, în pofida verosimilității lor, însă sugerează atmosfera sufletească sumbră: "Risc cel mult să fiu împușcat... Tot voi muri la noapte..." (*Ultima noapte*..., p.209); "Știu atât de bine că voi muri în noaptea asta, încât mi-e absolut indiferent pericolul localizat"; "Sunt sigur că o să mor, dar prefer să-mi aleg singur moartea"(p 222); "Diseară sau mâine voi muri"(p.229); "Când azi tot vom muri – căci azi e ziua, nu

Scanned with OKEN Scanner

mai încape nici o îndoială – ce câştig e să fii plesnit de gloanţe aci, în loc să mergi înainte?"(p.329). Mecanismul aşteptării înşelate nu este însă aservit în romanul lui Camil Petrescu vreunei finalităţi optimiste; personajul supravieţuieşte parcă pentru a-i da Elei replica finală, pregătită cu minuţiozitate pe parcursul romanului.

Tehnica este implicată şi de analiza psihologică, mult discutată la Camil Petrescu. A devenit un loc comun al criticii remarca potrivit căreia scriitorul utilizează introspecţia, în sensul unei analize reci a pasiunilor, ca Stendhal în *Roşu şi negru*, cu care autorul *Ultimei nopţi*... a fost frecvent comparat. Chiar dacă Julien Sorel a inspirat în mod explicit pe Andrei Pietraru din piesa *Suflete tari*, tot Tudor Vianu face legătura dintre analiza psihologică a geloziei din *Ultima noapte*...şi literatura carteziană franceză din secolul al XVIII-lea, preocupată de analiza pasiunilor cu claritate şi distincţie[7]. "Aveam totuşi în plasa logicii un fapt precis" (p.98), îşi mărturiseşte Ştefan Gheorghidiu intenţia de a motiva în spiritul unui psiholog de profesie resorturile geloziei. În permanenţă Camil Petrescu se arată preocupat în romanul său, după formula lui Théodule Ribot, de "logica sentimentelor".

În pasajele analitice se intercalează uneori un discurs naratorial prezumtiv prin excelenţă, marcat de serii de fraze interogative care fac trimitere la maniera lui Anton Holban din *O moarte ce nu dovedeşte nimic*, alt roman al incertitudinii pasionale: "De asemeni, ce motiv ar fi avut să mi-o plaseze aici? De ce să ţie să ne împăcăm? Ce interes ar fi avut? etc."(p.152).

Mai aproape de un procedeu stendhalian se situează Camil Petrescu în *Întâia noapte de război*. Naratorul se autoiluzionează, ca Fabrice del Dongo înaintea bătăliei de la Waterloo, însă priveşte războiul din perspectiva unui combatant de rând, la fel ca protagonistul din *Mânăstirea din Parma*. Intenţia de demitizare a eroicului este evidentă pe tot parcursul părţi a doua a *Ultimei nopţi*... Ea apare şi într-o manieră explicită, prin aluziile la miturile istorice autohtone: "Era o înjunghiere în orgoliu, ca înfrângerea şampionului român la circ. Niciodată în cărţile de citire, sau în luptele copilăriei dintre noi şi turci, nu biruiau turcii"(p.246). Parodierea eroicului se mai face, în maniera aluzivă a scriitorului, prin trimiterea la categoria tragi-comicului: "Mi se pare că ar fi ceva, ca armata de eroi din *Ţiganiada*, care cer lui Ţepeş soldaţi care să-i apere de hoţi"(p.282) Opoziţia livresc - experienţă directă este de fapt un leit-motiv al

Scanned with OKEN Scanner

operei lui Camil Petrescu: "Constat iar că pe front nu mai sunt acele tipuri pitoreşti de care e atât de plină literatura" (p.318). Însuşi romanul, care tematic se înscrie în categoria cronicilor primului război mondial, se situează într-un dialog textual explicit cu alte opere asemănătoare (cu cărţile lui E. M. Remarque sau E. Jünger în special), în lungi note de subsol ce anticipează maniera din *Patul lui Procust*.

Viziunea realistă asupra războiului este în bună măsură susţinută de tehnica perspectivei folosită în a doua parte a romanului.

Pornind de la ideea formulată explicit în text - "Singura existenţă reală este cea a conştiinţei" (p.112) - Camil Petrescu priveşte în exclusivitate prin ochii lui Ştefan Gheorghidiu. Protagonistul *Ultimei nopţi*... îşi asumă funcţia de interpret stilistic al celorlalte personaje; inclusiv gândurile acestora sunt deduse din interpretarea naratorului şi nu sunt reproduse în maniera naivă a naratorului omniscient. Perspectiva naratorului-demiurg, întâlnită încă la numeroşi prozatori din perioada interbelică, dispare astfel din romanul lui Camil Petrescu. În *Întâia noapte de război*, cadrul se schimbă şi, în paralel, are loc o modificare a manierei analitice. Atmosfera citadină reprezentată de spectacolele teatrale, şedinţele parlamentare, cursele de cai este părăsită. Prin aceasta, Camil Petrescu abandonează temporar tematica orăşenească, însă războiul sau peisajele naturale vor fi privite tot prin prisma unui intelectual. Scriitorul nu narează detaşat, în maniera autorilor obiectivi (obiectivitatea era cerută de Lovinescu în roman ca o contrapondere la lirismul accentuat al prozei semănătoriste[8]), dar nici nu se lansează în efuziuni lirice, iar natura o priveşte într-o manieră pur estetizantă, ca o succesiune de peisaje care îi evocă mereu asociaţii cu tablouri celebre.

Tehnica perspectivei este întrebuinţată în *Ultima noapte*... unilateral, deşi procedeul din *Patul lui Procust* este anticipat prin titlul unui capitol ("Între oglinzi paralele"). Cititorul priveşte prin ochii lui Ştefan Gheorghidiu, un exemplu fiind micşorarea dimensiunilor unor obiecte situate la distanţă, ca efect al depărtării: "Ca şi la Olt, ca şi la Bran, chiar primul obuz face să se împrăştie departe, la doi kilometri de noi, un grup enorm, pe care nici nu-l bănuiam, pe ai cărui soldaţi, ca pe nişte gândaci cenuşii, îi vezi numai când, speriaţi, aleargă în toate părţile"(p. 277)

Scanned with OKEN Scanner

Distanța este de multe ori sugerată de Camil Petrescu prin imagini statice, efect de perspectivă pe care scriitorul mizează repetat: "După un timp, dincolo, pe dâmbul scund din față, apare un călăreț. S-a oprit ca o statuie pe un soclu"(p. 290); "Cei din față, din marginea cealaltă a pajiștei, nu mai coboară, stau nemișcați, în picioare, implântați în muchie, ca niște uriași soldați de plumb, prinși pe aceeași lamă de cositor"(p. 291). Imaginea soldaților de plumb va fi mereu asociată cu combatanții, sugerându-se aspectul vizual dar și arbitrariul specific războiului.

Dacă în analiza carteziană a geloziei predominau stările interioare complicate, în scenele de război senzațiile trec în primplan. Indiscutabil, Camil Petrescu intuiește inadecvarea analizei psihologice complicate din prima parte a romanului într-o cronică de război.

În acest caz, psihologia protagonistului (și a celorlalte personaje) în mod semnificativ este dominată de starea de confuzie, de impulsuri contradictorii, de teamă sau instinct de conservare. Interioritatea naratorului este copleșită mai întâi de senzațiile externe, prin intermediul cărora se produce un început de obiectivare: "Vin fâsâîituri de gloanțe și, așa, amestecate cu exploziile de obuz, mi se par ridicole și parcă departe de simțurile mele"(p. 297). Atunci când naratorul trece la dezvăluirea stării sufletești, procesele complicate din prima parte a romanului sunt înlocuite de senzații directe, uneori chiar paroxistice, sugerând tensiunea specifică războiului mult mai bine decât orice explicații psihologice savante: "Nu pot gândi nimic. Creierul parcă mi s-a zemuit, nervii, de atâta încordare, s-au rupt ca niște sfori putrede"(p. 297) Psihologia combatanților este sugerată, din perspectiva lui Ștefan Gheorghidiu, în mod direct, prin expresia terifiată a fizionomiilor: "La început caut cu cei câțiva oameni care se țin după mine cu ochii scoși din orbite, albi de groază, vreun adăpost, cât de mic" (p. 295).

Din intenția de a sugera "autenticitatea" experiențelor relatate, Camil Petrescu recurge la un principiu filosofic – obiectivitatea propriei conștiințe. Alți scriitori au încercat să fie "obiectivi" privind *"du dehors"* comportamentul personajelor, simulând autonomia interioară a acestora. Scriitorii "behavioriști" scriau la persoana a III-a, a obiectivității prin definiție. Camil Petrescu nu are intenția de a îndepărta, ci, dimpotrivă, de amplifica atitudinea subiectivă a personajului său, mai ales îndoielile sale în

Scanned with OKEN Scanner

ceea ce priveşte sentimentele reale ale Elei. Substanţa analizei psihologice este constituită de fapt din toate incertitudinile, suspiciunile, impulsurile contradictorii ale personajului său. Pot fi comparate, pentru a fi sesizată diferenţa clară de viziune, două scene corespondente din *Ultima noapte...* şi romanul camusian. Ştefan Gheorghidiu îşi premeditează proiectata crima pasională, accentul fiind pus pe paroxismul frământărilor interioare; Georges Meursault pune la cale neimplicat emoţional asasinarea arabului pe plajă. În unele situaţii însă, Camil Petrescu îşi surprinde personajul din exterior, în maniera camusiană din *Străinul*: "Îmi trântesc pumnii, care o clipă, ca la rănile umflate, îmi dau o asemuire de uşurare, dar pe urmă simt iar colţi reci înfipţi în coapsă. Mai târziu încep să mă doară şi braţele. Lungit pe spate îmi mişc membrele încet ca un gândac în agonie" (p. 279).

Chiar dacă impresia de autenticitate a relatării este mult sporită de redarea, în scenele de război, a senzaţiei în locul analizei, maniera asociaţiilor livreşti nu dispare complet. Aşa cum ţine cursuri de filosofie în patul conjugal, în toiul bombardamentului de artilerie din capitolul "Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu", între două obuze naratorul are timp să analizeze verosimilitatea mitologiei: "Trăiesc, plângând în mine, gândul că Achile cel incomparabil şi viteaz era invulnerabil faţă de săgeţi şi săbii - şi poate că tocmai de aceea era atât de viteaz – în afară de călcâi"(p. 299).

În *Întâia noapte de război* intră în cadru peisajele naturale, privite însă în mod evident din perspectiva unui intelectual, cum este Ştefan Gheorghidiu: "Acum e în jurul meu o ceaţă viorie, aproape violetă, ca în cel mai modernist tablou. Pe urmă în stânga, aproape de cătun, Piatra Craiului, care mi s-a părut totdeauna o imensă catedrală de piatră violetă, începe să-şi lumineze cu aur creasta cu şapte turnuri în linie" (p. 196). Frumosul natural îi provoacă naratorului asociaţii culturale sau altele care ţin de civilizaţia urbană (tablouri moderniste, catedrale, cetăţi, turnuri). Natura este în mod explicit văzută prin ochii unui intelectual, cum o sugerează reluarea comparaţiilor peisajelor cu tablouri la fiecare reverie a naratorului: "Priveliştea de azi, din turnul Măgurii, e ca de tablou mural, mare cât un judeţ" (p. 227) "Toată priveliştea cu linii subţiri, desenate ca în stampele japoneze, în zori a devenit viu liliachie" (p. 221).

Cromatica peisajului este redusă de Camil Petrescu la câteva culori definitorii (verde, violet), din perspectiva retoricii epitete

Scanned with OKEN Scanner

ornante prin excelență, folosite stereotip, nu foarte departe de maniera poeticii mimetice din pastelurile lui Alecsandri[9]. De multe ori naratorul folosește noțiuni artificiale ("aur", de exemplu) pentru definirea culorilor, în maniera literaturii baroce sau a estetismului: "Coboară soarele, turnând o trombă de aur lichid din albastrul cerului peste verdele de păşune al culmilor" (p. 268). O preferință cromatică particulară a lui Camil Petrescu este albul, culoare dominantă: "A căzut o brumă groasă, ca o pătură lată de zahăr alburiu" (p. 280); "se înceneşează din ce în ce noaptea şi se alburesc luminişurile" (p. 253); "Zorile, din viorii, deveniseră albicioase, iar norişorii de la răsărit iluminați din dos şi tiviți cu aur"(p. 288) etc. Ornamentația figurală este la Camil Petrescu de un convenționalism evident, constituită din clişee de limbaj pe care naratorul le cultivă cu ingenuitate: "Podişul din față mea e ca o bucată de plai, atât de dulce e scobirea din mijloc şi atât de frumos începe, în stânga, pădurea de iarbă"(p. 290).

Cromatica războiului se distinge printr-o alternanță de alb şi negru, nuanța dominantă fiind cenuşiul. Imaginile sunt prin excelență decolorate, sugerându-se astfel, într-o manieră nu foarte îndepărtată de simbolism, starea sufletească depresivă a combatanților: "Într-adevăr, peste cîtva timp întunericul începe să se încununeze. Pe urmă devine ceva mai albicios, ca deasupra mării, aşa încât, deşi au început să se zărească ramuri negre de copaci, oamenii nu se văd încă decât ca prin ceață, căci au şi ei uniformele tot cenuşii"(p.323).

Asemenea elemente de poeticitate (evocând "ciclul morții" consacrat războiului de poetul Camil Petrescu) nu sunt singulare într-o operă mai puțin anticalofilă decât autorul ar fi vrut ulterior să pară aceasta. "Oferind între dinți, întinsă, garoafa însângerată a buzelor"(p. 76); "dinții ca miezul unui fruct roşu"(p. 72) sunt metafore căutate, cultivate de scriitorii de factură calofilă. Noțiunile sufleteşti sunt uneori reprezentate nu analitic, ci metaforic: "Mi-e atenția înghețată, împăiată parcă..."(p. 280); "Moartea colonelului dă o impresie de târât şi înlăcrimat mulțumirii..."(p. 255); "E în mine o răscolire de cuşcă întârâtată"(p. 239). O imagine metaforică repetată este moartea reprezentată acvatic: "Când mă scald în moarte" (p. 230); "În plină baie a morții" (p. "232"). Metafore căutate sunt sintagme de genul: "grupuri de copaci care nu pot fugi de îmbrățisarea focului" (p. 215); "moartea de fier şi de gloanțe", "reflexul puhav al oraşului", "tambalul picură lacrimi", "o stafie a păcatului" etc. Asemenea exemple, precum şi numeroasele aluzii

Scanned with OKEN Scanner

livreşti – figuri prin definiţie preţioase – pun sub semnul întrebării anticalofilia scriitorului.

Discuţii aprinse a suscitat şi proustianismul lui Camil Petrescu. În culegerea de eseuri literare *Nu*, Eugen Ionescu, referindu-se la *Patul lui Procust*, sublinia aplicarea mecanică a tehnicii memoriei involuntare, în absenţa principiului arhitectonic care dă sens romanului proustian[10]. Influenţa scriitorului francez este mai puţin evidentă în *Ultima noapte...*; tehnica asociaţiei spontane lipseşte, iar trecutul este reactualizat într-o manieră lineară, pur cronologică. Ceea ce-l apropie totuşi pe Camil Petrescu de scriitorul francez este mondenitatea atmosferei conturate în prima parte a romanului şi mai ales introspecţia, uneori semnificativ dezvoltată pe pagini întregi.

Impresia de autenticitate este întărită de inserarea unor evenimente istorice, ca şedinţa parlamentară din preajma ieşirii României din neutralitate. Sub acoperirea numelor fictive, se fac referiri la personalităţi cu identitate reală (politicieni, filosofi, scriitori), procedeu tradiţional, specific categoriei romanului "cu cheie". Aceeaşi intenţie motivează reproducerea atmosferei culturale bucureştene din lunile premegătoare războiului.

Procedeele de autentificare se opun într-o oarecare măsură celor de natură intertextuală; numeroase, acestea din urmă nu mai puţin contribuie la conturarea individualităţii stilistice a operei lui Camil Petrescu. Analiza geloziei din *Ultima noapte...* este astfel situată într-o permanentă opoziţie cu categoria melodramaticului, prin referinţele textuale explicite la literatura de factură facil-sentimentală: "Cum mi-aş fi închipuit de pildă, între noi, o scenă în care eu să urlu zvârlind banii în faţa femeii, ca în *Dama cu camelii*" (p. 131). Dezavuarea clişeelor codului romanţios este constantă în romanul lui Camil Petrescu, alteori, din semiotica epocii, fiind vizat filmul comercial al momentului: "Rula, de pildă, chiar în zilele acelea, un film în care nevasta îşi umileşte îngrozitor bărbatul..."(p.131).

Autenticitatea unor scene cu realitate istorică este subminată prin introducerea unui dialog textual cu comedia caragialiană. În "stenograma" adunării parlamentare din *Ultima noapte...* poate fi recunoscut discursul lui Nae Caţavencu, prin indicaţiile de regie intercalate ("Aplauze puternice, strigăte de bravo"; "aplauze entuziaste"; "aplauze delirante"; "aci deveni solemn" etc).

Scanned with OKEN Scanner

Aluziile livreşti sunt de o abundenţă particulară în opera lui Camil Petrescu, chiar dacă uneori camuflate în text. Dintr-o deprindere profesională, Ştefan Gheorghidiu pomeneşte mai toţi filosofii importanţi. În notele de subsol din finalul romanului sunt inserate pasaje semnificative din cronicile primului război mondial; sunt intercalate versuri eminesciene etc. Intertextualitatea nu apare doar într-o ipostază livrescă, ci, oarecum surprinzător, prin inserţia unor creaţii autentic folclorice, în capitolul "Ultima noapte de dragoste".

O relativă noutate o reprezenta pentru proza românească a vremii introducerea unor texte cu caracter non-literar, manieră folosită mai târziu din plin în *Patul lui Procust*. Tehnica tolstoiană a sugerării verosimilităţii faptelor relatate prin inserarea unor documente autentice fusese deja probată de către Duiliu Zamfirescu pe cuprinsul romanului *În război*, prin citarea ordinului de zi al bătăliei de la Grivița. Cu dexteritate narativă, Camil Petrescu apelează frecvent la acest procedeu. Pe Nae Gheorghidiu, de exemplu, îl caracterizează indirect prin reproducerea integrală a explicaţiei cuvântului "imbecil" dintr-un dicţionar al timpului.

Scriitor reflexiv prin excelenţă, Camil Petrescu întrerupe adesea şirul naraţiunii intervenind, prin Ştefan Gheorghidiu, cu digresiuni pe teme filosofice. Scriitorul continuă astfel formula eseistică inaugurată în spaţiul romanului autohton tot de Duiliu Zamfirescu, autor asemănător în multe privinţe ca structură. Însăşi tehnica din *Patul lui Procust* este în mare reeditarea formulei narative din *Lydda*, inspirată de romanul epistolar clasic.

Atitudinea narativă este marcată la nivel lexical, ca la alţi romancieri citadini ai timpului, de incidenţa particulară a cuvintelor străine, în special franţuzisme, nu în intenţia de satirizare a formelor fără fond însă, ci ca o probă de intelectualitate.

"Anticalofilia" este mai mult o poză a autorului decât o realitate a textului. Din această perspectivă, Camil Petrescu nu se situează într-o poziţie singulară. Semnificativă în perioada interbelică, atitudinea poate fi recunoscută la scriitori diverşi ca structură. Liviu Rebreanu sau Hortensia Papadat - Bengescu o mărturisesc într-o manieră explicită, declaraţia de intenţii fiind în general confirmată de esenţa scrieturii. La M. M. Blecher, aprioric anticalofil prin sensul autenticist acordat ideii de literatură, rafinamentul artistic demonstrează preocuparea constantă pentru stil.

Scanned with OKEN Scanner

Însăşi noţiunea ca atare este înţeleasă în mod inconsecvent de Camil Petrescu. În eseurile *Delimitări critice* şi *Teze şi antiteze*, scriitorul român priveşte stilul mai curând pe linie ballyană, ca afectivitate. Dialogând cu doamna T. (în notele de subsol din *Patul lui Procust)*, autorul (apărând pe parcursul romanului şi în postura de personaj) revine cu o definiţie tradiţională a conceptului: "Stilul frumos, e opus artei...E ca în dicţiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în ştiinţă" (*Patul lui Procust*, p. 5). Stilul este văzut în acest caz mai curând ca o mărturie de *ars bene scribendi*, fapt sugerat şi de exemplele de scriitori "stilişti " prin excelenţă – Flaubert, Anatole France, Maupassant. Dintr-o perspectivă de asemenea tradiţională, anticalofilia lui Camil Petrescu poate fi văzută şi ca expresia personalităţii autorului însuşi. În sprijinul ipotezei pot fi invocate argumente de ordin biografic, preocupările filosofice sau pozitiviste ale scriitorului. Însăşi opera poetică a lui Camil Petrescu este de factură structural conceptuală. Emblematică rămâne, fără îndoială, poezia *Ideea*, în care vizualizarea conceptelor abstracte defineşte esenţa platoniciană evidentă a lirismului.

NOTE

1.Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, p. 506.
2.Camil Petrescu, *Teze şi antiteze*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971.
3.Tudor Vianu, *Opere*, 5, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 327.
4. Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *op. cit.*, p. 224.
5.Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 324.
6.Tzvetan Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului*, Bucureşti, Editura Univers, 1975 .
7.Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 327.
8.E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, I – II, Bucureşti, Editura Minerva, 1973.
9.Ileana Oancea, *Semiostilistica*, p. 170 ş.u.
10.Eugen Ionescu, *Nu*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1991.

Scanned with OKEN Scanner

VI. ROMANUL EGOCENTRIC (ANTON HOLBAN)

În *Romanul lui Mirel* (1929), suita narativă *Parada dascălilor* sau nuvelistică, Anton Holban demonstra calități de observator al lumii exterioare, apte să îl propulseze ca un promotor al literaturii obiective. Vocația scriitorului era însă alta. Următoarele trei romane (*O moarte care nu dovedeşte nimic, Ioana* şi *Jocurile Daniei*) dezvăluie un explorator al interiorității sufleteşti, postură în care dovedeşte aceeaşi acuitate senzorială sau spirit analitic.

De o obiectivitate dată de valoarea general – umană a literaturii în ansamblu, în speță a categoriei romanului psihologic se poate discuta şi în cazul lui Anton Holban. Modalitatea narativă de prezentare în schimb este manifest subiectivă, prin folosirea narațiunii la persoana I şi mai ales prin etalarea sinelui la limita impudicității, asemenea lui M. Blecher, Camil Petrescu sau altor scriitori ai epocii.

Anton Holban va face şi psihologism, explicând uneori detaliat stările sufleteşti ale personajelor, însă nu mai puțin va fi un semiotician al gesticii sau un interpret stilistic al intonației vocii personajelor, abordate nu numai la nivelul conştiinței, ci şi din exterior[1]. Detaliile fizionomice sunt consemnate frecvent, fără însă a apărea explicit procedeul portretizării. Schițarea fizică a personajului indică depăşirea intenției de analiză psihologică pură.

Romanul lui Mirel (1929) prezintă o structură funciar compozită, reflectând oscilația autorului însuşi între atracția pentru fenomenalitatea lumii exterioare şi complexitatea interiorității. Scene tipice pentru o cronică de familie se interferează cu fragmente analitice, scrise într-o manieră explicativă, la care, din instinct artistic, scriitorul va renunța în romanele ulterioare: "Îşi dădea seama de laşitatea lui, şi aceasta îl făcea să se chinuiască. Se răzbuna cu glumele care i se păreau o minunată dovadă de inteligență"(*Parada dascălilor*, p. 62). O consecință firească a formulei alese constă în prezența naratorului omniscient, într-un roman nu întâmplător scris la persoana a III-a, pe care scriitorul o va abandona mai târziu

Scanned with OKEN Scanner

Personajelor li se dezvăluie interiorul sufletesc, o formă a dominației instanței narative fiind deseori ironia.

Romanul lui Mirel pare destinat încadrării tematice în categoria literaturii teribilismului adolescentin, pe fundalul unui debut de Bildungsroman de tip *Casa Buddenbrock*. Thomas Mann pe de o parte, Alain Fournier sau Raymond Radiguet pe de alta reprezintă pentru Anton Holban autori favoriți, menționați în însuși textul operei. De la cel din urmă, scriitorul putea împrumuta motivul seducției adolescentine, sursa fiind greu localizabilă totuși. *Neastâmpăr* sau *Bal la contele de Orgel* constituie totodată posibile modele stilistice, prin concentrarea de esență clasică a scriiturii, la care Anton Holban va renunța mai târziu, pentru a imprima frazei un ritm de factură proustiană.

Deşi relativ tânăr pentru un romancier (în 1929 scriitorul avea 27 de ani), Anton Holban demonstrează dezinvoltură stilistică, inclusiv prin prisma unor detalii aparent nesemnificative. Abaterea premeditată de la norma gramaticală constituie un exemplu: "Cu o seară înainte, toată lumea părea."(*op. cit.*, p. 73). Un anticalofil sau un scriitor mai nesigur pe instinctul artistic ar fi evitat probabil asemenea forme într-un roman de factură tradițională. Dovedind maturitate, Anton Holban scrie într-o manieră ce poate fi generic numită obiectivă, mărcile lirismului încadrându-se cantitativ în limitele unui limbaj "prozaic"[2]. Un număr redus de epitete ornante sau câteva metafore constituie excepții care confirmă regula sobrietății stilistice: "Candela cerului, luna rotundă apăru în sfârşit..."(*op. cit.*, p. 75).

Parada dascălilor (1932), text situat la granița dintre literatură şi memorialistică, scoate în evidență calitățile de observator realist ale scriitorului. Propunându-şi zugrăvirea mediului sau a caracterelor, Holban scrie concis, net diferit de maniera pe care o va folosi în ultimele romane, caracterizată de amplitudinea frazei. Personajele intră în scenă acompaniate de detaliile fizionomice distinctive aferente, marcate de atitudinea ironică sau preferința pentru grotesc a naratorului şi redate prin intermediul epitetelor determinative, în spiritul literaturii satirice clasice. Probabil sub influența lui I. L. Caragiale şi în general a tradiției autohtone, structural textul lui Anton Holban se prezintă ca o mixtură între genuri, replicile personajelor fiind inserate sub forma unor tablouri dramatice.

Scanned with OKEN Scanner

Evoluția dinspre psihologism către nuanțare analitică este un fenomen notabil al scrisului lui Anton Holban. Nuvelistica se "înrudește" stilistic cu ultimele romane, elaborate aproximativ în aceeași perioadă. În linii generale, aceleași sunt trăsăturile de stil majore.

În nuvele, scriitorul renunță la precizarea resorturilor sufletești ale personajelor, în pofida evidenței unei maniere preponderent analitice. În primplan trece incertitudinea, ca sentiment dominant în atitudinea naratorului. Îndoiala este frecvent sugerată, la nivelul textului, prin utilizarea prezumtivului sau a interogațiilor retorice. De o densitate particulară, acestea sunt uneori grupate în serii ample, a căror prezență este suficientă pentru a determina identificarea stilului lui Anton Holban: "Ce-o fi vrut să spuie? Această copiliță a fost măritată? S-a despărțit? I-a murit? etc."(*op.cit.*, p.230). Nu întâmplător, un număr de proze se încheie printr-o interogație simbolică (*O moarte care nu dovedește nimic*, *Icoane la mormântul Irinei*, *Preludiu sentimental* etc.). În contextul operei, funcția întrebării retorice este de a exprima sentimentul de nesiguranță și nu o falsă incertitudine, ca în situația retoricii tradiționale.

În întreaga creație a lui Anton Holban poate fi identificată o largă gamă de expresii ale supoziției, demonstrând gradul înalt de nuanțare semantică. "Poate" este cuvântul cel mai frecvent, la concurență cu "poate că", "oare", "presupunând că" etc. sau cu construcții duble de tipul "fie (că)...fie (că)...". Ideea de prezumție, ca și ezitarea între mai multe alternative apare deseori în fiecare din propozițiile care compun un enunț: "Și, în același timp, toate posibilitățile trec prin cap. Poate ai fost călcat de un automobil. Ori te amuzi în altă parte. Sau eu n-am observat bine ora întâlnirii. Sau poate tu n-ai fost atent la ea. Poate ai plecat pentru totdeauna. Ne-am despărțit ca de obicei, fără nici o amenințare deosebită, dar poate că aveai planuri ascunse... (I, p.150). În asemenea pasaje, redundanța este mai mult decât evidentă și totodată semnificativă.

La nivelul alcătuirii exterioare, trăsătura stilistică definitorie a operei lui Anton Holban este fragmentarismul, sub forma secționării textului cu ajutorul spațiilor albe, care marchează astfel secvențele fluxului amintirii. Particularitatea în sine îl indică pe scriitor drept notabil precursor al unei tendințe actuale[3].

Scanned with OKEN Scanner

O gamă tematică largă de romane foarte diferite ca esență sunt scrise, din diferite motive, la aceeași persoană I. Literatura de factură psihologică impune, prin specificul său, centrarea pe "eu". În mai mare măsură decât la alți scriitori apropiați ca structură, la Anton Holban "egocentrismul" antrenează, la nivel gramatical, abundența semnificativă a mărcilor persoanei I. În ultimele romane, perspectiva aparține în exclusivitate naratorului – personaj Sandu, inclusiv scenele petrecute în absența acestuia fiind reconstituite prin intermediul supoziției. Discursul egocentric cuprinde mai multe planuri ale stilului confesiv: un nivel autist, al discuției naratorului cu sine însuși, jalonat în special de interogația retorică; un stil declarativ care, chiar dacă uneori exprimat impersonal, reprezintă mai mult o etalare ostentativă a propriilor impresii despre lume; confesiunea erotică, făcută unui interlocutor imaginar.

"Egoismul" lui Sandu este semnificativ inclusiv prin autoproiectarea obsesivă în gândurile perechii feminine, probă posibilă a narcisismului masculin. Deşi nu lipsesc, în mod cert personajele de fundal sunt mai puțin consistente decât cele obişnuite într-un roman obiectiv. Al treilea personaj ca importanță în romanele lui Anton Holban poate fi generic numit Celălalt[4], mai neclar conturat decât Grigoriade al lui Camil Petrescu, de exemplu. Analiza geloziei este un alt punct comun cu autorul *Ultimei nopți...*, dar şi cu mulți alți scriitori, încât cu greu poate constitui un motiv imperios de comparație. Din perspectiva stilisticii psihanalitice, un amănunt revelator constă în faptul că aproape nicăieri în opera lui Anton Holban sentimentul nu este numit ca atare, poate pentru a evita eufemistic latura instinctuală negativă a personalității.

Etalarea aproape ostentativă a subiectivității este demonstrată inclusiv de modul în care Anton Holban deschide o parte din textele sale: "Voi destăinui o întâmplare mică..."(*Odette*, *op. cit.*, p. 259); "Aş vrea să prind aici silueta..."(*Scatiul şi stăpânul său*, *op. cit.*, p. 251); "Să încerc să evoc pe Désirée..."(*Désirée*, *op. cit.*, p. 314). Asemenea declarații de intenții pot fi interpretate şi ca o modalitate de respingere a tehnicii convenționale a *incipit*-ului.

Exteriorul nu este nici neglijat ca prezență, nici indiferent în raport cu stările sufleteşti, elemente ale sale (uneori un cadru intimist semnificativ, alteori peisaje) fiind evident corelate cu evoluția interioară a protagoniştilor

Scanned with OKEN Scanner

Dacă nu chiar de thánatofilie, se poate discuta în schimb de reprezentări funebre obsesive în nuvelele sau romanele lui Anton Holban. Semnificativ este episodul în care naratorul prefigurează propria ceremonie funerară, în nuvela *Halucinații*, a Irinei în *O moarte care nu dovedește nimic* etc. Procedeul fundamental al anticipării, substanțial utilizat de scriitor, primește astfel o semnificație de rău augur. În aceeași măsură, titlurile sunt semnificative pentru preocuparea thánatică: *O moarte care nu dovedește nimic*, *Bunica se pregătește să moară*, *Conversații cu o moartă*, *Icoane la mormântul Irinei*.

În ultimele trei romane, relativ unitare stilistic, dialogul lipse°te aproape în totalitate, textele rezumându-se la amintirile disparate ale autorului. Renunþarea la replicile personajelor corespunde în mod evident cu deturnarea atenþiei narative dinspre exterior cãtre planul interior. Opere de maturitate, ele reprezintã o cãutare a timpului pierdut, influenþa proustianã fiind indiscutabilã. Tehnica asociaþiei involuntare, des folositã, justificã în bunã mãsurã fragmentarismul vizibil al romanelor. Divizarea structurii exterioare a textului constituie o manierã la care scriitorul nu va renunþa nici în ultimul roman, *Jocurile Daniei*; dimpotrivã, va amplifica procedeul. Adesea, fragmentele încep prin adverbe temporale semnificative din punct de vedere semantic: "odatã", "de mai multe ori" etc. Într-o asemenea conjuncturã este dificil de stabilit unde se sfârşeşte intenționalitatea autorului şi unde se manifestă un "instinct" stilistic.

O consecință a adoptării metodei proustiene constă în amplitudinea semnificativă a frazei, dar şi în modalitatea de construcție a acesteia. Pe lângă incidentele frecvente, scriitorul foloseşte constant paranteza, cu funcția de a a adăuga amănunte semnificative[5]. Prin punerea acestora între paranteze, naratorul indică importanța lor aparent secundară, în realitate însă detaliile, la fel de relevante, întregind imaginea de ansamblu. Uneori, parantezele întrerup fraze, incluzând apoi noi propoziții: "A doua lovitură o suportase calm (căci durerea nu se înmulțeşte cu numărul morților. Dimpotrivă, parcă se liniştește..." (I, p. 31). Logica particulară a asociației involuntare este astfel o dată în plus subliniată.

În romanele lui Anton Holban, situația naratorului constituie un caz fără îndoială semnificativ. Influențat de literatura inovatoare a momentului, scriitorul foloseşte modalitatea naratorului itinerant (cel puțin prin coincidența onomastică), numit Sandu în *O moarte care nu*

Scanned with OKEN Scanner

dovedește nimic sau în *Ioana*. Proustian ca esență, acesta nu poate fi identificat cu autorul, cu toate că o nuanță intenționat ambiguă există. Echivocul iese în evidență mai ales în *Jocurile Daniei*, naratorul cunoscând-o pe Dania datorită notorietății dobândite ca scriitor. O lectură strict biografică ar fi însă cu siguranță eronată, cum nici naratorul numit Marcel, avertizează Proust în *Contra lui Sainte-Beuve*, nu poate fi identificat cu autorul[6].

În opera lui Anton Holban, naratorul - personaj cu greu poate fi privit însă separat, el fiind surprins mai ales în relația sa cu complementul feminin. Cuplul este surprins într-o izolare aproape adamică, problematica existențială limitându-se la evoluția relației sentimentale. Asupra acesteia, atenția narativă este practic integral focalizată, fundalul social ori istoric apărând estompat. Prin accentuarea izolării solipsiste, romanele lui Anton Holban sunt marcate de prezența mitului personal al cuplului autarhic, departe de a fi o noutate, dacă avem în vedere exemplul romanului clasic[7]. În raport cu cuplul protagonist, alte personaje apar mult diminuate ca rol narativ. "Celălalt", în *Ioana* mai evident în ipostaza rivalului, sau alte personaje îndeplinind funcția narativă arhetipală de confident sunt prin definiție distribuiți în roluri secundare. Într-o asemenea postură se află nu doar personaje masculine (ca evreul Conitz, palid conturat în *Jocurile Daniei*), sau, mai semnificativ chiar, posibile contraalternative erotice la eroina principală, ca Mady din același roman.

O sintagmă care se repetă frecvent ("Și dacă ar muri Vicki?") conține, din punct de vedere gramatical, nuanța modală a prezumtivului și, semantic, metafora obsedantă a operei scriitorului. Prin *O moarte care nu dovedește nimic* (1931), Anton Holban impune în literatura română un stil distinct al analizei psihologice. La un nivel exterior, nota particulară constă într-un limbaj al operei prin excelență prezumtiv, caracterizat în special printr-o semnificativă redundanță a frazelor interogative sau prin diversitatea expresiei ideii de incertitudine. Nuanțele sunt însă mult mai diverse, nu o dată prezumtivul exprimând la Holban ideea de autojustificare: "Trebuia imediat să mă sacrific?"(p. 185).

Ceea ce se poate sesiza în planul de suprafață al operei nu poate fi însă disociat de modul specific în care scriitorul privea ideea de analiză psihologică. După distincția pascaliană, Camil Petrescu tindea către spiritul geometric al analizei carteziene. La Anton

Scanned with OKEN Scanner

Holban, în schimb, incertitudinea prezumtivului este predominantă, sugerând neclaritatea motivelor[8]. Mai "nuanțat" decât Ștefan Gheorghidiu este așadar Sandu. Cu trimitere la cazul naratorului generic din opera scriitorului, Eugen Ionescu sublinia o altă disociere posibilă, de această dată între inteligență și cerebralitate[9].

O moarte care nu dovedește nimic cuprinde reconstituirea, din perspectiva unui narator manifest subiectiv, a relațiilor dintre acesta și Irina. Personajul feminin central al romanului inaugurează seria reușitelor analitice ale scriitorului, continuate cu Ioana din romanul omonim sau cu Dania din *Jocurile Daniei*. O tehnică apropiată de cea a memoriei involuntare este folosită de Anton Holban pentru a recompune, din amintiri disparate și contradictorii, ce se întind pe parcursul a "cinci ani", "ființa sufletească" a Irinei:

"Aruncând la întâmplare tot ce-mi aduc aminte despre dânsa, formez o ființă stranie din cauza prea multor apucături contradictorii și suprapuse"(p. 117). Referiri la modelul ilustru există de altminteri chiar în text, pe linia principiului scriitorului de a recunoaște franc influențele, făcând inutilă căutarea surselor. La rândul său, prezența procedeului *la mise en abîme* demonstrează o altă influență marcantă, cea gidiană.

Limbajul structural prezumtiv al operei lui Anton Holban reprezintă modalitatea prin care identitatea spirituală a personajelor se estompează, ca efect al incertitudinii amintirii. "Poate" reprezintă, dintre cuvintele care exprimă ideea de nesiguranță, cel mai convențional dar și cel mai des folosit de Anton Holban. Utilizarea lui i se impune imperios scriitorului, astfel încât poate fi găsit deseori repetat și în fraze alăturate: "Dar poate că mă ponegresc acum și nu-mi mai aduc aminte. În orice caz, Irina poate că a luat totul ca o aprobare"(p.102). Propoziția sugestivă care încheie romanul - " Poate a alunecat ..."(ib.) – este exemplul cel mai la îndemână.

Metonimia – "Am căutat să analizez cu migală paginile acestea (...) pline de Irina" (I, p. 47) – sau metafora – "...Irina mi se părea o închisoare" (I, p. 53) – subliniază aceeași obsesie a misterului feminin, prin imprimarea personalității în spațiul din jur.

"Ființa sufletească" a Irinei este reconstituită aproape exclusiv din amintirile personajului – narator Sandu, destinate să evidențieze tocmai instabilitatea psihologiei individuale. La tehnica perspectivistă, Anton Holban recurge nesistematic, cu scopul particular de a evidenția superficialitatea primei impresii. În *Ioana*,

Scanned with OKEN Scanner

relativismul perspectivei este extins din planul impresiei superficiale în cel al complexității interioare: "Ar fi trebuit să-şi scrie şi ea romanul ei...Din lectura celor scrise de amândoi un al treilea ar putea să-şi facă o convingere".(I, p. 143). Perspectivismul este astfel subordonat, în ultimă instanță, cunoaşterii ființei şi nu demonstrării relativității psihologice.

Atitudinea narativă dominantă este evidențiată de numeroase alte nuanțe ale prezumtivului. Incertitudinea este de multe ori exprimată prin ideea de probabilitate: "(...) A evoluat poate?"(p.99); "Probabil că mă iubea şi nu-şi precupețea darurile"(p. 107). Supoziția capătă alteori o nuanță interogativă: "Ce-o fi crezut Irina despre moarte?"(p. 126). Aceeaşi notă de incertitudine este frecvent indusă prin "dacă": "Mă întreb iar dacă îi plăcea natura"(p. 130). O notă de nesiguranță privind adevărul celor spuse apare prin folosirea lui "parcă": "Parcă ai fi o apă care curge"(p. 146). Incertitudinea este reliefată frecvent de nuanțele temporale, semantice sau modale ale verbelor: "Ce suflet va fi având, sau care e evoluția lui, pe care n-o pricep eu şi n-o fi priceput-o nici ea"etc.

Alăturarea unui număr semnificativ de fraze interogative, ca o avalanşă de întrebări retorice, tinde în *O moarte care nu dovedeşte nimic* către manierism. Turnura interogativă este atât de evidentă în ansamblul textului, încât maniera poate fi recunoscută pretutindeni.

Anticiparea constituie la Anton Holban un procedeu favorit. În principal, funcția sa este subordonată previziunii funeste. Se poate spune că existența însăşi, în ansamblul său, este privită de Sandu din perspectiva semioticii morții, ale cărei semne sunt selectate, amplificate şi apoi scoase cât mai mult în evidență. În *O moarte care nu dovedeşte nimic*, trecutul este reinterpretat de narator într-un sens anticipativ, aproape în fiecare pagină putându-se descoperi un semn premonitoriu al morții.

"Se poate, admițând posibilitățile cele mai extreme, să se fi omorât pentru mine sau să se fi măritat pentru un altul"(p. 99), încheie naratorul printr-o dilemă primul fragment al romanului, situat temporal într-un prezent al narațiunii anterior finalului, când soseşte telegrama cu vestea fatală a morții Irinei. Anticiparea deznodământului este încredințată chiar acesteia: "În imposibilitatea de a găsi vreo scăpare, Irina se gândea mereu la moarte (...): «Ştii cum aş vrea să mor, Sandule!» (p. 112). Şi în această împrejurare,

Scanned with OKEN Scanner

naratorul îşi asumă rolul de interpret stilistic al replicilor Irinei, prin reliefarea nuanţei semantice noi a verbelor.

Descrierea unui vis premonitoriu, în care Irina este situată între două alternative de nuanţă psihanalitică, nunta sau moartea, face parte din categoria semnelor imagistice. În acest caz, sugestia funebră se concretizează prin intermediul simbolului - "Mi se păruse la început o masă, dar era un catafalc"(p. 116) – inclusiv prin folosirea corespondenţelor cromatice familiare: "(...) Le-am văzut pe amândouă deodată. Una roşie, dizgraţioasă, cealaltă neagră, înţepenită"(ib.).

În fluxul amintirilor despre Irina se interpun fragmente în aparenţă divagante, cuprinzând digresiuni ale naratorului: "Există lucruri şi mai strâns legate de noi şi nu le observăm: moartea"(p. 120). Câteva personaje episodice, rupte ca funcţie artistică de restul romanului sunt introduse doar pentru a li se consemna tipul de reacţie în faţa morţii. Frazele introductive ale povestirilor în povestire sunt semnificative şi ele prin nuanţa digresivă: "Fără rost a fost, de pildă, moartea lui Bombonel"(p. 121). Asemenea excursuri narative au şi ele o funcţie, mai mult de atmosferă, integrându-se în structura artistică a romanului. Tot o intenţie de anticipare explică prezenţa unor fragmente aparent bizare, interpretabile însă în sensul unor viziuni premonitorii, ca speculaţiile privind înmormântarea la furnici sau la păsări.

De la un registru al ipotezei îndepărtate, prezumţia traversează întreaga gamă a posibilităţilor, până la certitudine. În imaginaţia naratorului, începe să se prefigureze din ce în ce mai consistent reprezentarea actului suicidar îndeplinit. Gradarea simbolică a împlinirii profeţiei are ca primă treaptă visul de rău augur, urmată de o alta de natură vizionară, în care accentul este pus mai mult pe imagini disparate ale ritualului funerar, reprezentate cu anticipaţie într-un plan fictiv. Caracterul deocamdată ipotetic al morţii este semnalat în text tot prin accentuarea ideii de prezumţie: "Cum va fi fost moartă? (...) Are genele mici şi probabil că ochii nu puteau fi închişi de tot... (p. 160). Viziunile premonitorii se manifestă din ce în ce mai intens, până la pătrunderea pe teritoriul esteticii urâtului.

Între planul fictiv, al trăirii anticipate a morţii Irinei şi cel real distanţa se diminuează progresiv. Iarăşi prin intermediul prezumtivului, cu o doză sporită de certitudine însă, ideea sinuciderii

Scanned with OKEN Scanner

efective prinde contur în conştiinţa naratorului: "Dar poate – cine ştie? – se va fi omorât (...). Totuşi se va fi omorât"(p. 164). Incertitudinea ia sfârşit odată cu sosirea telegramei anunţând concretizarea viziunilor premonitorii.

Amintirile din trecut, spre deosebire de caracterul aleatoriu presupus de tehnica memoriei involuntare, se organizează astfel într-o structură coerentă, având ca principiu funcţia anticipativă a imaginilor aparent disparate.

Prin excelenţă prezumtivă în *O moarte care nu dovedeşte nimic*, modalitatea este înlocuită, în *Ioana*, de descriere sau confesiune, tedinţă reprezentând, cronologic, punctul terminus al scrisului lui Holban. Între primul şi al doilea roman, o diferenţă stilistică evidentă constă în renunţarea aproape completă la intervenţia dialogului. În *Ioana*, acesta apare sporadic, sub forma reproducerii din memorie a unor replici semnificative. Gândindu-se probabil la absenţa elementului dramatic sau la lipsa epicului , în *Testamentul literar* din prefaţa *Jocurilor Daniei*, Anton Holban avea să numească, cu ajutorul unei dihotomii confecţionate *ad-hoc*, *O moarte care nu dovedeşte nimic* roman dinamic. În *Ioana*, în schimb, aspectul static este evidenţiat inclusiv de timpul suficient avut la dispoziţie de narator pentru a rememora pe larg discuţiile purtate cu Ioana, uneori dialogul întinzându-se pe pagini întregi. În *O moarte care nu dovedeşte nimic*, structura artistică "dinamică" nu permitea asemenea inserţii dramatice, replicile fiind reduse la elementul semnificativ. Irinei îi erau selectate arbitrar replicile cele mai convenţionale, exprimarea constituită din clişee sugerând mediocritatea persoanei: "Nu-mi plăcea la Irina nici uşurinţa cu care vorbea despre oameni, împărţind repede acei *e drăguţ*, sau *e antipatic*, sau *e bine*, *vorbeşte franţuzeşte*, care arătau cât de superficială şi cât de egală era în judecăţile ei" (I, p.18). Ioana însă are dreptul să se desfăşoare în adevărate monologuri, consemnate *ad literam*, fără ca naratorul să-şi permită intervenţia în discursul interlocutoarei. Din această perspectivă, se poate susţine că romanele lui Anton Holban se constituie într-o triadă, reprezentând ipostazele posibile ale raportului din interiorul unui cuplu. Poziţia lui Sandu este simetrică: de superioritate în *O moarte care nu dovedeşte nimic*, de egalitate în *Ioana* şi în *Jocurile Daniei* de inferioritate.

Mai ales în *Ioana*, peisajul nu este cu totul indiferent, el participând la evoluţia stărilor sufleteşti. Cu toate acestea, atenţia

Scanned with OKEN Scanner

narativă este concentrată aproape exclusiv "înăuntru". pitorescul Balcicului interesând doar în măsura în care constituie un revelator al tensiunii interioare. Simbolic, se poate afirma că însăşi realitatea sa este incertă, în pofida configurării sale verosimile: "...Am impresia că marea miraculoasă, colinele, cabanele, cerul nu sunt decât creaţii ale imaginaţiei mele, şi mă tem că se va dărâma totul după plecarea mea." (I, p.106).

Faţă de romanul Irinei, o consecinţă a caracterului static constă într-un număr semnificativ de personaje, chiar dacă în general palid conturate, ca un acompaniament social necesar pentru cei doi protagonişti. În primul roman, Sandu şi Irina se apropie într-o excursie; în *Ioana*, grupul social martor este constituit de vilegiaturiştii de la Balcic.

Altă probă a caracterului static al *Ioanei* constă în introducerea tardivă a conflictului epic – boala lui Vicki - în acord şi acesta cu obsesia tematică a scriitorului.

Modificarea poate fi sesizată şi în domeniul verbului. În *O moarte care nu dovedeşte nimic*, marea majoritate a evenimentelor deja se întâmplaseră, ceea ce antrena "dinamismul " povestirii. În *Ioana*, multe fapte sunt surprinse în plină desfăşurare; în mod semnificativ, de această dată prezentul predomină, folosit în *Ioana* aproape invariabil; opera se autogenerează astfel în permanenţă, prin aglomerarea impresiilor momentane.

Spre deosebire de romanul anterior, marcat de tensiunea supoziţiei, caracterul static al *Ioanei* antrenează amplificarea discursului confesiv, favorabil detalierii trăirilor interioare.

De foarte multe ori, conjuncţia "sau" intră în componenţa frazelor lui Anton Holban, reprezentând o modalitate predilectă de exprimare a ezitării între mai multe alternative. La prima vedere banal, procedeul este semnificativ în primul rând prin apreciabila redundanţă în *Ioana*. Ezitările care constituie substanţa romanului sunt de numeroase ori punctate prin "sau", inducând senzaţia de indecizie permanentă.

Frecvenţa particulară, inclusiv în acest roman, a mărcilor prezumtivului nu exclude prezenţa, mai redusă numeric, a conjuncţiilor cauzale, semnalând în aparenţă prezenţa unui limbaj "determinist". Numai că folosirea lui "pentru că", "ca să" şi a altor modalităţi de expresie a motivului generează mai curând efectul

Scanned with OKEN Scanner

contrar, prin eşecul tentativei de a găsi explicaţii în domeniul incert al mecanismelor sufleteşti.

Evidentă este dimensiunea textului care poate fi numită "metastilistică", prin reflecţiile făcute de către naratorul – personaj cu privire la stilul propriilor romane. Printre altele, amănuntul consolidează imaginea de scriitor reflexiv a lui Anton Holban, capabil de o autocenzură artistică severă.

Fiind vorba de un roman "static", în mod semnificativ Anton Holban foloseşte în *Ioana* exprimarea eliptică: "Feţele mării. Vocile ei. N-am cunoscut..." (I, p.92). În *O moarte care nu dovedeşte nimic*, procedeul era utilizat sporadic; prin elipsa predicatului era sugerat caracterul spontan al amintirii involuntare: "Viaţă paşnică de studii. Seara, culcarea la ora nouă" (I, p.51). Tratamentul era aplicat şi gestului cotidian, pentru a-i sublinia monotonia. Când, în *Ioana*, obiectul notaţiei eliptice devine peisajul, procedeul sugerează caracterul static al impresiei.

O altă particularitate stilistică semnificativă la Anton Holban constă în folosirea masivă a incidentelor, uneori sub formă de sintagme, alteori de fraze întregi. Naturală într-o operă de analiză psihologică, prezenţa acestora este un semn al spiritului de nuanţare al scriitorului. Uneori, frazele incidente conţin explicaţii oferite unui destinatar fictiv, funcţia conativă ieşind astfel în evidenţă[10]. Incidentele contribuie la amplitudinea sintactică, fraza scriitorului apropiindu-se de modelul proustian, prin întindere dar şi prin ambiguitate semantică[11].

Jocurile Daniei, ultimul roman al scriitorului, reprezintă o reeditare a fragmentarismului şi în general a tehnicii caleidoscopice cu ajutorul căreia personajul feminin este construit în opera sa. Multe din pasajele distincte care asamblate alcătuiesc textul romanului încep în mod semnificativ cu numele Daniei, mărturie a obsesiei dar şi a stereotipiei narative; "Are Dania în valize rochii destule şi pentru Tirol..."(I, p. 250); "Dania are plicuri şi scrisori foarte elegante..."(I, p. 251); "Dania este o fată foarte bogată..."(I, p. 253). Monotonia stilistică nu scăpase de altminteri autoexigenţei artistice a scriitorului, care afirmase, în acelaşi "testament literar": "Era inutil să fac o nouă încercare de acelaşi fel, înainte de a-mi fi schimbat vreun punct de vedere"(I, p. 241). O redundanţă lexicală supărătoare pe ansamblu avea să remarce Şerban Cioculescu[12]

Scanned with OKEN Scanner

Fără a-şi afirma în mod deschis anticalofilia, Anton Holban este probabil mai puţin ornamental chiar decât Camil Petrescu. El nu poetizează realitatea, deşi nu şi-a propus eliminarea deliberată a mărcilor lirismului. Figuri există totuşi, metafore sau epitete ornante folosite mai ales în comparaţiile psihologice. Deşi precară, prezenţa lor devine justificată la un scriitor în linii mari descriptiv. Folosirea sporadică a unor figuri poate fi însă excepţia care confirmă nuanţa anticalofilă a scrisului lui Anton Holban. Într-un roman stilistic sobru, ca *Jocurile Daniei*, inserţii poetice apar pe neaşteptate: "Cornul-de-Aur odihneşte ca un animal fioros, acum leneş, repauzându-se cu pielea strălucind la soare"(I, p 332-333) .

În pofida amplitudinii frazei, una dintre cele mai arborescente întâlnite la prozatorii timpului, topica este în linii generale uzuală. Este aceasta o altă expresie a preferinţei "prozaice" (de altminteri, Anton Holban nici n-a scris poezie, deşi amănuntul în sine nu are relevanţă ca probă a atitudinii antilirice). Prezenţa masivă a incidentelor sau a altor semne de prolixitate nu contrazice această constatare, fiind o condiţionare a tehnicii asociaţiei involuntare. Adevăratele abateri, cu totul întâmplătoare, ies în evidenţă tocmai prin caracterul lor incidental: "Ar fi îndurerate foarte toate lighioanele pământului..." (I, p.228). O trăsătură poate esenţială pentru identitatea stilistică a scriitorului constă în nuanţarea semantică a operei, semnificativă mai ales având în vedere unanimitatea declaraţiilor anticalofile a scriitorilor apropiaţi prin structură. Deşi problematica operei este în linii mari tipică pentru această direcţie stilistică, Anton Holban supraveghează atent selecţia paradigmatică, găsind invariabil cuvântul adecvat.Într-un anume fel, autorul *Ioanei* nici nu avea nevoie să fie un anticalofil, talentul înnăscut permiţându-i să scrie cu uşurinţă.

Romanul pe care Anton Holban ar fi putut să nu-l scrie, din cauza conştiinţei acute a monotoniei manierei, a reprezentat în cele din urmă şi punctul terminus al evoluţiei stilistice a scriitorului; chiar înainte de 1937 însă, acesta îşi construise deja propria identitate de prozator, cu un instinct artistic pe care puţini l-au avut în epocă.

Scanned with OKEN Scanner

VII. REȚEAUA DE SIMBOLURI (M. BLECHER)

Literatura scrisă de M. Blecher ar putea fi tot atât de bine numită "semiotică", pe parcursul operelor scriitorului formându-se o rețea densă de simboluri specifice, care pot fi privite în aceeași măsură ca semne ale operei. Acest tip de proză, fără a fi propriu zis simbolistă, este în bună măsură constituită din atmosferă și jalonată de simboluri. Din punct de vedere semantic, cuvintele sau sintagmele semnificative se înscriu în categoriile generice ale animatului sau inanimatului, fiecare dintre acestea incluzând un fragment consistent de mitologie personală.

Multe dintre aceste simboluri pot fi denumite "spațiale", sanatoriul fiind unul dintre ele. Majoritatea metaforelor revelatorii se organizează după principiul contrastiv, formând un sistem de antinomii. Un exemplu ar fi opoziția dintre spațiul închis și cel deschis, fără îndoială semnificativă în contextul creației lui M. Blecher. Între aceste coordonate spațiale se situează o simbolistică redundantă, care revine inclusiv în poezia sau proza scurtă a scriitorului.

Deschiderea este redusă ca pondere în opera lui M. Blecher, dovedindu-se aproape de fiecare dată o simplă iluzie senzorială sau spirituală. Poate singurul caz de spațiu prin excelență deschis este oceanul, contemplat însă din apropierea simbolului negativ al sanatoriului, fie că acesta se află în Berck sau, în finalul *Vizuinii luminate*, la Constanța. Vaporul, care din perspectiva retoricii ar putea fi privit ca o metonimie a oceanului este un alt exemplu pozitiv dintr-o galerie restrânsă. În romanul *Inimi cicatrizate*, în poezie sau în schița *Jenică*, vaporul este simbol al evaziunii romantice; într-un sens mai general, poate fi văzut ca o formă de libertate existențială, o "corabie beată", ca în ipostaza poemului rimbaldian.

Inclusiv vaporul își are reversul negativ, fiind folosit ca termen de comparație pentru a sugera, în alte contexte, densitatea acvatică a aerului și, implicit, senzația de apăsare a materiei.

Scanned with OKEN Scanner

Sanatoriul în general (cel din Berck sau din Constanța) este asemănat cu un vapor ce se scufundă. De această dată, privit din perspectiva pasagerului, vaporul devine un spațiu prin excelență închis, din care evadarea nu este posibilă. Oceanul, la rândul său, devine o capcană, prin instabilitate și imensitate spațială.

Alte simboluri explicite ale deschiderii sunt în opera lui M. Blecher lumina, pasărea, cerul, destul de comune de altminteri. Fiecare dintre acestea își are imaginea opusă, chiar dacă uneori simbolismul poate fi involuntar. Solange din *Inimi...*, nebună, duce cu ea o pasăre moartă. Până și corbul își exercită funcția malefică, în finalul *Vizuinii*...Simbolul cromatic al cerului negru sugerează condiția depresivă a existenței etc.

Copacul este, în *Întâmplări din irealitatea imediată*, o expresie a vitalismului. Cu o semnificație relativ apropiată poate fi investită piața de fructe de mare din Berck. De altminteri, simbolul este clarificat printr-o trimitere explicită la pictura flamandă. Și în acest caz, principiul sistemelor de opoziții se dovedește valabil. Copacul ca expresie a perenității naturale din *Întâmplări*... are ca revers imaginea copacului tăiat, în *Vizuina*....

O altă asemenea antinomie, investită de autor cu o semnificație majoră în *Întâmplări*... este cea dintre "spațiile blestemate" și cele "binevoitoare". Prima denumire este de fapt generică, existând o topografie a "capcanelor" spațiale de la periferia orașului evocat în *Întâmplări*.... "Spații blestemate" pot fi denumite de asemenea sanatoriile și în general locurile prin care naratorul generic din opera lui M. Blecher peregrinează. O proprietate esențială a acestor locuri simbolice este magnetismul malefic. Exemplul cel mai concludent este cel al sanatoriului, mai ales prin analogia cu motivul din *Muntele vrăjit*.[1]

Imaginea picturală a pieței din Berck constituie în același timp o expresie a diversității naturale, mai ales că, nu întâmplător, în fragmentul respectiv este folosit procedeul enumerației augmentative. La fel va scrie M. Blecher episodul grădinii de flori din *Vizuina*..., un alt spațiu simbolic al varietății materiei vii. Inclusiv în acest caz, contrastul este evident. Imaginea "caldă" a florilor este pusă într-o opoziție explicită cu spațiul inanimat și incolor al sanatoriului din Berck. În viziunea lui Nicolae Manolescu, figura spațială a grădinii este detașată de contextul simbolic în care se înscrie; plecând de la imaginea ei, criticul ajunge la concluzia că, în opera lui M. Blecher

Scanned with OKEN Scanner

"universul real nu este interiorizat psihologic, ci explodat poetic"[2]. Pentru Georgeta Horodincă, caracteristica ar fi definitorie pentru întreaga creaţie a scriitorului: "Opera sa esenţială este aceea a unui poet care vorbeşte, ca Maldoror, în proză"[3]. De o poeticitate structurală a prozei lui M. Blecher se poate discuta, admiraţia scriitorului faţă de tipul existenţial de literatură practicat de Lautréamont putând fi extinsă asupra genului prozei poematice.

Spaţialitatea este funciar închisă în opera lui M. Blecher. O demostrează o multitudine de metafore care au în comun sugestia ermetismului sau, la nivel semantic, diversitatea apreciabilă a semei limitării. Sanatoriul este, în mod firesc, unul dintre dintre aceste zone. El conţine spaţii închise incluse – dormitorul comun comparat cu o seră uriaşă, camera – imaginată ca o adevărată carceră existenţială, în ipostaza din finalul *Vizuinii*.... Metafora "serei" sugerează în acelaşi timp ideea de artificialitate, comună în opera lui M. Blecher, în cazul în speţă sub forma menţinerii artificiale a vieţii bolnavilor. Aceştia sunt întotdeauna imobilizaţi, în trăsuri, gutiere, corsete de ghips, deseori comparate cu nişte capcane. Sugestia captivităţii şi imaginea spaţiului-capcană au redundanţă imagistică particulară în opera lui M. Blecher, dar şi o pondere apreciabilă în reţeaua de semnificaţii. Proeminenţa acestora a atras de asemenea atenţia criticii[4]. Constantin M. Popa subliniază semnificaţia simbolică a corsetului de ghips, care "modelează un spaţiu - cavernă, concomitent protector şi opresiv. Este o vicleană capcană ce ascunde ochiului exterior exasperarea biologică"[5]. Uneori, scriitorul apelează la hiperbolizare, fiind evocată imaginea sutelor de corsete de ghips înşiruite, comparate cu sarcofagele dintr-o sală mortuară enormă. Indicaţia spaţială a alinierii este în mod repetat accentuată de M. Blecher în opera sa, ca o caracteristică fundamentală a spaţiului închis. Intrarea în lumea spitalului are loc, în *Inimi*..., prin geometrizarea simbolică a decorului. Obiectele îşi pierd proprietăţile animatului, familiare în creaţia scriitorului, revenind la starea generică de forme artificial delimitate. Asemenea decoruri abstracte constituie un cadru redundant pentru lumea inanimată din universul operei. Tot în peisajul respectiv din *Vizuina*..., bolnavii apar vidaţi de conţinut, fiind reprezentaţi prin metafora vasului de ceramică. Sala din clinica unde Emanuel, protagonistul din *Inimi*... este diagnosticat devine o capcană, în acelaşi mod fiind privită, în *Vizuina* ..., camera strâmtă a sanatoriului constănţean. Principala proprietate a spaţiului

Scanned with OKEN Scanner

închis constă în capacitatea de contracție, senzația claustrofobă a protagonistului însoțind, în opera lui M. Blecher, clipele de solitudine petrecute într-o cameră. Simbolul este consolidat de imaginea aparent nesemnificativă a cursei de șoareci, folosită constant ca termen de comparație. Un alt indiciu al captivității este acvariul. În clinica doctorului Bertrand, Emanuel are mai întâi revelația prezenței unui acvariu cu pești. Pe măsură ce starea sa depresivă prinde contur, camera de consultație și apoi întreg spațiul orașului devin niște uriașe acvarii. Cromatica peisajului însuși se modifică, ea căpătând proprietățiile coloristice ale abisului oceanic. Fizionomia locuitorilor orașului primește trăsături ale faunei marine. Aerul dobândește o densitate lichidă, presiunea sa exacerbată sugerând apăsarea materiei. Nu este singurul exemplu în care proprietățiile definitorii ale elementelor fundamentale sunt în mod semnificativ interșanjabile. Emanuel privește lumea din perspectiva interiorului unui vas de sticlă, fiind reprezentat prin metafora celui înecat. Minuțiozitatea cu care M. Blecher își configurează motivul, pe parcursul întregului capitol introductiv din *Inimi...*, demonstrează o artă indiscutabilă a construcției romanești.

În *Vizuina luminată,* senzația de spațiu claustrat este sugerată prin însuși titlul operei. Semnificația metaforei, interiorul propriului corp, este decriptată în text. În același timp, imaginea definește specificul viziunii din întreaga operă. Nuanța oximoronică a titlului reprezintă una din opozițiile marcante, cea dintre lumină și întuneric, de sorginte arhetipală. Ipostaza extremă a contrastului constă în prezența punctelor luminoase, fosforescente chiar, în mijlocul unei suprafețe compacte de întuneric, ce poate fi noaptea, abisul oceanic etc. Vizuina, cursa de șoareci sau alte figuri spațiale adăpostesc o lume animată; altă categorie de spații închise este rezervată exclusiv obiectelor, chiar dacă, morfologic, o parte dintre acestea sunt investite cu atribute umane. De cele mai multe ori însă, sugestia de captivitate este întărită prin alegerea simbolurilor din zona opusă a artificialului. Dintre materii, M. Blecher manifestă o atracție specială pentru transparența sticlei; în afară de acvariu, spații ale captivității redundante imagistic în opera sa sunt "vitrina", "cubul de sticlă", "sera", "clopotul de sticlă" etc. Între lumea exterioară și universul autist ale cărui contururi sunt schițate prin incursiuni în imaginar, granițele nu sunt ferme, o trăsătură comună fiind închiderea: "...Dacă sensul și importanța clipelor îmi scapă, asta este poate și pentru

Scanned with OKEN Scanner

motivul că în orice moment le *scap* şi eu lor, evadându-mă într-o lume închisă, secretă şi proprie în cea mai strictă intimitate" (p. 242). Forma reflexivă atipică a verbului, cuvânt-cheie în context, indică şi voluntarismul viziunii scriitorului, capabil inclusiv de generarea disoluţiei realităţii: "Câteva interferenţe de felul acesta au isprăvit prin a-mi zduncina cu totul credinţa într-o realitate bine închegată şi sigură de dânsa în care de altfel pot introduce oricând schimbarea care îmi place..." (p. 249). Evident, filonul suprarealist se interferează cu motivul tradiţional al vieţii ca vis, leit – motiv în opera lui M. Blecher[6]. În finalul *Întâmplărilor...*, funcţia acestuia corespunde unui acord final, a cărui notă patetică este dată de expresia exasperării existenţiale: "Mă zbat acum în realitate, ţip, implor să fiu trezit, să fiu trezit în altă viaţă, în viaţa mea adevărată" (p. 113).

Incintele simbolice ale lumii obiectelor artificiale sunt plasate cel mai adesea sub semnul kitsch-ului[7]. Asemenea locuri sunt, în *Întâmplări...*, bâlciul, panoptium-ul sau podul casei Weber. Prezenţa acestei categorii distincte a spaţiului simbolic poate fi motivată şi printr-o atracţie faţă de estetica specifică, mai ales că în discursul naratorului îşi fac loc adeziuni făţişe: "Mă impresionează astfel tot ce este imitat..." (p.172). După o distincţie făcută în acelaşi spirit autoreflexiv, artificialul provine din însăşi condiţia realităţii: "Toată realitatea contribuie câteodată la romantismul şi la propria ei falsificare până la artificialitate" (p.301).

Pe lângă spaţiile cu caracter explicit simbolic, în opera lui M. Blecher există şi alte categorii, relativ mai greu de interpretat, constituite în special în jurul opoziţiei animat/inanimat. În marea lor majoritate, acestea sunt simboluri evident funebre, însă excepţii semnificative de asemenea există. Statuia (făcând parte în sens larg din galeria obiectelor) are mai multe conotaţii, dintre care mai evidente sunt cele ale imobilităţii, artificialului, esteticului şi paradoxal, ale durabilităţii. O metonimie a statuii poate fi considerat capul uriaş de fildeş din *Întâmplări...*, triplu faţă de unul normal. Capul de faianţă este un simbol malefic, prin faptul că prevesteşte, în acelaşi roman, moartea Eddei. Trecând în categoria simbolurilor de provenienţă organică, un altul asemănător ca reprezentare sau semnificaţie funebră este craniul de cal. Cu imaginea obsedantă a acestuia se încheie *Vizuina...* . Interpretarea sugerată de narator nu iese din cadrele simbolisticii macabre a cadavrului.

Scanned with OKEN Scanner

Ca în cazul majorității obiectelor sau al lumii imaginate de M. Blecher în general, instabilitatea definește și motivul final din *Vizuina*.... Metamorfoza este o formă a deformării percepției. de sorginte arhetipală de această dată. Camera de sanatoriu din Constanța se transformă într-un craniu de cal, fiecare obiect familiar devenind o componentă a imaginii acestuia. Pe lângă percepția macabră a cadrului intim, imaginea morții reține atenția prin relevarea procedeului asociației involuntare. Naratorul își amintește imaginea unui cal mort la periferia orașului natal, care îl obseda în copilărie. În mod imaginar, el însuși ajunge captiv în interiorul craniului de cal, coșmarul din camera strâmtă de sanatoriu atingând stadiul percepției solipsiste.

Statuia sau chiar craniul au consistența unei materii dure, situație singulară în simbolistica operei lui M. Blecher. O ipostază normală din acest punct de vedere a statuii este manechinul de ceară, parte a unui spațiu închis, care poate fi podul casei Weber în *Întâmplări*..., vitrinele magazinelor pariziene în *Inimi* etc. La rândul său, o ipostază degradabilă a capului de faianță este imaginea chipului de ceară. Semnificația simbolului va deveni explicită în finalul *Întâmplărilor*..., când se va integra semioticii funebre: pe patul morții, Edda are "fruntea galbenă ca un bloc de ceară" (p. 109), astfel între materia anorganică și cea animală perisabilă diferențele estompându-se. Prin extensie semică, culoarea galbenă devine simbol cromatic al inconsistenței materiale: "Era ultimul și cel mai neînsemnat amănunt înaintea subsolului cimitirului cald, mucegăit, și plin de corpuri moi ca gelatina, galbene...purulente..." (p. 111). Materia proximă sub aspectul inconsistenței este cea lichidă, în care se trasformă substanța organică înainte să se volatilizeze.

În zona organicului, un simbol al vremelniciei materiei este meduza. Un gest semnificativ al lui Emanuel, decriptat de narator însuși, constă în ridicarea unei meduze moarte pe plaja din Berck. Întâmplarea este în mod explicit definită ca "misterios de semnificativă" (p.137).

Statuia are însă drept corepondent în zona animatului simboluri umane, care nu pot fi în nici un caz confundate cu personajele. Omul este frecvent privit de M. Blecher nu în ansamblul compartimentelor ființei sale, ci numai în latura pur organică. Mai mult decât atât, există motive pentru a susține că scriitorul ajunge să vadă în organismul uman mai mult o ipostază a materiei vii decât o

Scanned with OKEN Scanner

individualitate morfologică. Ca materia în general, omul este supus la o lege particulară în opera lui M. Blecher, ce poate fi numită a degradării accelerate. Ca noroiul, ceara şi alte materiale simbolice pentru această categorie, materia organică este inconsistentă şi, privită în timp, aflată într-un proces neîntrerupt de dezagregare. Faptul este dovedit de numeroasele reprezentări ale omului permeabil din opera lui M. Blecher, în mod cert o obsesie imagistică.O variantă a acestuia este omul detaşabil. Bolnavilor din sanatoriul din Berck, în scene naturaliste de un efect macabru, li se amputează organele, mergând până la sugestia dezmembrării la cea mai uşoară atingere. Asemenea imagini groteşti provin din imaginarul colectiv, medieval mai ales, elementul împrumutat fiind în speţă spaima cauzată de bolile contagioase. M. Blecher integrează inclusiv clişeele de imaginar în sistemul semiotic particular al operei sale.

Într-o manieră definitorie pentru raportul dintre organic şi artificial, membrele lipsă sunt înlocuite cu substitute mecanice. În *Inimi...*, bolnavul Zed este prezentat ca un organism hibrid, cu surogate metalice pentru picioarele amputate: "...Labele fuseseră suprimate şi în locul lor pe secţiunea picioarelor erau aplicate bucăţi rotunde de tinichea ca nişte capace de cutii de conserve. De asta, când sărea pe asfalt, făcea un zgomot metalic nesuferit...Pac!...Pac!...Pac!..." (p. 227). Membrele artificiale sunt însă supuse în aceeeaşi măsură degradării, Emanuel având impresia că se topesc sub acţiunea dizolvantă a caniculei în asfalt.

Dintre elementele primordiale, aerul sugerează într-o manieră mai directă ideea de inconsistenţă. De aceea, M. Blecher îl foloseşte ca materie primă, printre altele, pentru imaginea omului aerian, ipostaza permeabilă extremă a categoriei de reprezentări, uneori simplu efect de lumină: "Câteodată, lângă el, apărea tatăl meu, dar vag şi indistinct, ca o masă de aburi alburii" (p. 210). Însăşi metafora care constituie titlul plachetei de versuri a lui M. Blecher, "corp transparent"[8], relevă una din imaginile centrale ale operei. Scriitorul procedează de obicei metonimic, extinzând coordonata materială la dimensiuni universale, fiind astfel imaginate lumi ale oamenilor de noroi, de umbră, de aer: "Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost nişte excrescenţe multicolore şi cărnoase, pline de organe complicate şi putrescibile, ci nişte goluri pure, plutind, ca nişte bule de aer prin apă, prin materia caldă şi moale a universului plin" (p. 63).

Scanned with OKEN Scanner

În imaginarul specific lui M. Blecher, omul are printre proprietăți tropismul, fundamental în pasajele onirice. În lumea complet roşie din *Vizuina...* are o apariție spectrală "femeia roşie"; tot în jurnalul de sanatoriu, omul în totalitate albastru, din aceeaşi categorie a imaginarului cromatic. În *Întâmplări...*, universul umbrelor este populat de omul negru. Procedeul de obținere a efectului bizar poate fi apreciat drept relativ manierist, ținând cont de previzibilitatea cromatică a ipostazelor acestui tip simbolic.

Despre personaje în general la M. Blecher se poate susține, cu cuvintele scriitorului însuşi, că sunt "tot atât de decorative, de efemere şi de materiale ca orice alte obiecte, ca şi casele, ori copacii" (p. 109). Mergând de la nivelul simbolurilor către cel al personajelor, se poate observa în opera lui M. Blecher individualitatea unui strat intermediar al personajelor episodice fără identitate. Ele constituie mai mult prezențe alegorice, fiind reprezentări generice ale unor categorii existențiale. Într-o asemenea situație se găseşte nebuna oraşului, în *Întâmplări...* sau tânărul dinamic din finalul aceluiaşi roman, un *alter ego* al naratorului pe planul unei condiții biologice perfecte. Seria acestora trebuie însă delimitată de cea a figuranților propriu-zişi, cărora li se atribuie nume (tânărul Eugen, Walter, Ozy Weber etc).

În cadrul sistemului semiotic specific operei lui M. Blecher există o coordonată a elementelor fundamentale, precum şi o ipostaziere a unei materii primordiale unice. Metaforic, viziunea scriitorului poate fi numită presocratică, prin analogie cu perspectiva empirică asupra lumii a primilor filosofi greci. Semnificațiile nu pot fi decriptate decât ținând cont în mod esențial de contextul operei. Axiomatică pentru înțelegerea creației lui M. Blecher, constatarea nu exclude interpretarea textului prin prisma psihanalizei elementelor fundamentale[9]. Materia din care în mod simbolic universul particular al lui M. Blecher este constituit nu are corespondent în filosofia antică şi cu atât mai puțin în modelul ştiințific modern. Se poate susține în schimb că are câteva proprietăți simbolice definitorii, care îi asigură identitatea. Prima trebuie citată inconsistența, o ipostază secundară a acesteia fiind fluiditatea. Apa împrumută celorlalte elemente proprietatea sa fizică majoră, în măsura în care aceasta sugerează instabilitatea formei materiale. Sistemul de opoziții este întregit de proprietatea antagonică a opacității materiei, a cărei densitate este cu acuitate resimțită în alte circumstanțe. Gradul de

Scanned with OKEN Scanner

rezistență al materiei este măsurat prin intermediul senzației individuale, cum observă Ion Pop: "Stările protagonistului oscilează între senzația ciudată de perfectă permeabilitate față de exterior (...) și cea de opoziție a unui univers opac, de o densă materialitate"[10].

Materia organică în sine este privită ca o masă amorfă, permeabilă, ea constituind o alcătuire ușor deteriorabilă. Ceara este un substitut al materiei organice, prin proprietatea de a fi maleabilă sau prin slaba rezistență la principiul dizolvant al focului. Pe lângă sugestia artificialității, ceara este la M. Blecher un alt simbol al degradării materiale. Imaginea ei este folosită pentru a sublinia aspectul cadaveric, dar și inconsistența materiei moarte în câteva viziuni macabre din *Întâmplări...* sau din *Vizuina...*.

Uneori, materia organică și cea anorganică formează o mixtură, reprezentată prin una din metaforele revelatorii din opera lui M. Blecher, cea a "noroiului universal". Într-una din viziunile semnificative din *Întâmplări...*, cea a "lumii de noroi", sensul de materie unică primordială iese cu claritate în evidență. Câteva dintre simbolurile importante din creația scriitorului – omul inconsistent, copacul etc – sunt imaginate ca fiind alcătuite exclusiv din noroi, granița dintre lumea vie și cea moartă fiind estompată. Și în acest pasaj, M. Blecher va folosi procedeul enumerării augumentative, pentru a sugera caracterul proteic al materiei fundamentale. În contextul operei, conotația esențială a metaforei noroiului este cea de materialitate[11]. În scena înmormântării Eddei din *Întâmplări...*, noroiul este asociat cu condiția efemeră a materiei. Uneori, folosirea simbolului se situează la intersecția dintre întâmplător și semnificativ. În evocarea înmormântării lui Quitonce din *Inimi...*, într-o atmosferă pluvială, corpul "intră în mocirlă aproape în întregime, cufundându-se în noroi" (p. 270). Proprietăți psihice ca luciditatea sunt materializate oximoronic prin sintagme metaforice ca "noroi clisos", fiind sugerată o dată în plus universalitatea materialului.

Există în opera lui M. Blecher și alte ipostaze simbolice ale unei asemenea materii unice, cu o pondere semnificativ mai redusă însă. Este astfel imaginată "o lume constituită din cârpe și vată"(p. 44), materialele sugerând în mod transparent inconsistența. Împrumutând una din proprietățile esențiale ale noroiului și în general ale materiei generice din creația scriitorului, "pasta" este o altă metaforă a lumii unimateriale. În *Vizuina...*, M. Blecher folosește

Scanned with OKEN Scanner

repetat aceeaşi sintagmă revelatorie, pentru a defini esenţa lumii: "pasta de evenimente a lumii, amorfă în totalitatea ei şi indistinctă"(p. 269); "pastă de evenimente, mişcări, zgomote şi lumini care erau lumea însăşi"(p. 283).

Elementele fundamentale tradiţionale au în linii mari aceleaşi proprietăţi interşanjabile. Pământul este văzut, mai ales în ipostaza metaforică a noroiului, ca o expresie a materialităţii. Focul, în schimb, nu este privit ca simbol al purificării, ci al efemerităţii ireversibile a materiei. Inconsistent prin definiţie, aerul îşi schimbă în opera lui M. Blecher densitatea în funcţie de subiectivitatea naratorului. Când densitatea sau presiunea sa devin insuportabile, uscatul (în primul rând lumea oraşelor sau a sanatoriului) este reprezentat ca un fund oceanic.

În viziunea lui M. Blecher, materia nu este surprinsă doar static, ci în dinamica ei insesizabilă cu ochiul liber. Procesul fundamental este degradarea, în ipostaze multiple, generând reprezentări metaforice obsesive.

O formă a dezagregării materiale este topirea, în episodul incendiului din casa Weber. O lume în miniatură, artificială, este reprezentată prin imaginea figurilor de ceară din podul locuinţei misterioase descoperite de narator. Manechinele de ceară se topesc, sub acţiunea principiului distructiv al focului. În *Inimi...*, bolnavul Zed pare că se topeşte în asfaltul încins, sub acţiunea la fel de nefastă a căldurii. Altă formă a degradării universale este la M. Blecher combustia. Emanuel îşi reprezintă efemeritatea existenţei Isei prin imaginea unei ţigări arzând; deşi banală, comparaţia sugerează vremelnicia fiinţei umane. Reprezentarea metaforică va fi reluată, uneori pentru a sugera fragilitatea organică: "... În minte îi veni imaginea unei ţigări care, uitată în scrumieră, se preface lent în cenuşă în tot lungul ei" (p. 27). Impulsurile vitale, incluzând libidoul, sunt reprezentate tot prin metafora combustiei, ca în fragmentul memorabil al iritaţiei insuportabile produse de corsetul de ghips: "Cu pumnii închişi, cu pleoapele strânse, închircit şi redus la minimum, se hotărî astfel să aştepte consumul arderii ce-i cuprinsese trupul" (p. 59). În toate aceste imagini cu valoare simbolică, căldura este un principiu al disoluţiei materiale.

În finalul *Vizuinei...*, estetica urâtului atinge o dimensiune rar întâlnită nu doar în literatura română, ci chiar în context european. Pe ansamblu, creaţia lui M. Blecher permite încă explorarea critică din

Scanned with OKEN Scanner

această perspectivă, prin intensitatea greu exprimabilă a viziunii macabre[12]. Descompunerea organică devine pentru scriitorul român un proces universal fundamental, materia în totalitatea ei fiind supusă legității lumii vii. Imaginea calului mort pe câmpul de la periferia orașului natal al naratorului provoacă o suită de analogii care se extind asupra întregului cadru. Nu întâmplător, viziunea este plasată în epicentrul spațiului cu proprietăți malefice, localizabil în teritoriul urban marginal. Viziunea animistă, redundantă în opera lui M. Blecher, în acest caz se prezintă într-o ipostază baudelairiană: "Tot sanatoriul putrezea acolo alungit, cu totul descompus. Cu coastele afară, foșnind de gândaci și de viermi care îi rodeau stârvul"(p. 317). Din punct de vedere semantic, asemenea pasaje ating un grad înalt al motivării stilistice; substantivele sunt alese în funcție de intensitatea expresivității macabre ("gândaci", "viermi", "stârv"); același criteriu determină alegerea verbelor, a adjectivelor etc. În plus, cuvintele sunt alese și în funcție de valoarea eufonică ("putrezea", "foșnind", "rodeau"), astfel de fragmente fiind marcate de funcționarea principiului aliterației. Cuvintele aproape toate conțin sema dinamicului, a descompunerii sau orizontalității. Motivul baudelairian este redus la latura sa pur macabră, meditația de factură existențialistă asupra morții universale atingând apogeul. Viziuni halucinante, cu toate acestea provenind dintr-un subconștient arhetipal (ca imaginea șoarecilor devorând oameni vii) transpun în registrul senzațiilor vizuale coșmarul subconștientului, dominat de aceeași obsesie a inconsistenței materiale.

Din perspectiva diviziunii regnurilor, în creația lui M. Blecher caracteristicile majore sunt aproximativ aceleași. Metamorfozarea naratorului într-un copac, în *Întâmplări...*, constituie unul dintre exemplele elocvente pentru proprietatea permeabilității între regnuri. În context, arborele trebuie văzut ca un simbol vitalist, cum interpretarea însăși este dirijată de autor, însă în același timp reprezintă o formă de viață inferioară. "Aș vrea să fiu câine...", își mărturisește naratorul dorința de transmigrare în corpuri inferioare pe scara naturală, în preambulul scenei cufundării în noroi. Printre semnificațiile gestului bizar se numără fără îndoială o expresie a nevoii de trăiri elementare și o debarasare de inhibiția impusă de autocenzura supraeului. În opera lui M. Blecher, gestul face parte din categoria celor care valorifică forma de libertate reprezentată de sfidarea rațonalității sociale, o ipostază extremă putând fi nebunia.

Scanned with OKEN Scanner

Încremenirea îndelungată într-o postură imobilă, sub privirile unei femei a cărei identitate rămâne nedezvăluită, este o altă asemenea sfidare a normalității constrictive. În același timp, alegerea posturii imobile poate fi interpretată ca o regresie la regnul mineral, prin analogie cu simbolul statuii. Mult asemănătoare este reificarea naratorului în odaia Clarei, tot în *Întâmplări...* Tropismul reprezintă și în acest caz proprietatea fundamentală, atât a ființelor cât și a obiectelor, de această dată naratorul fiind văzut din perspectiva Clarei reificat, semnificație explicit formulată: "Veneam acolo atât de des încât cu timpul devenii un fel de oaspete – mobilă, o prelungire a canapelei vechi de mușama pe care stăteam imobil, un lucru de care nu se ocupa nimeni și nu stânjenea pe nimeni." (p. 50). Modalitatea de transgresare a regnurilor este și în acest caz adoptarea poziției nemișcate. Pasivitatea definitorie a posturilor poate fi interpretată în diverse moduri, putând fi situată în opoziție cu vitalismul sugerat de dinamica vieții normale.

Elementul vegetal se prezintă la M. Blecher într-o postură specifică, prin amplificarea grotescă a dimensiunilor obișnuite, nu însă ca o expresie a forței germinației, ca la romantici, ci a unei lumi structural deviate. Bostanii sunt "umflați și hidoși", imaginea materiei vegetale hipertrofiate amplificând senzația de irealitate. Materia organică prezentă într-o stare brută capătă prin contaminare proprietățile altor regnuri. Carnea dintr-o măcelărie se înșiră "pe pereții albi de porțelan ca niște sculpturi roșii", strălucind "catifelată ca petalele unor trandafiri monstruoși, hipertrofiați"(p. 81). Materia asimilabilă împrumută în viziunea particulară a scriitorului și alte caracteristici tactile sau vizuale ale obiectelor vestimentare: "dantela mușchilor", "șiragurile grele ale mărgelelor de grăsime"etc, în general având un aspect straniu, ca un avertisment vizual.

Mineralele, sugerând prin natura lor o lume destructurată după criterii științifice, sunt folosite ca termen de comparație pentru a induce senzația de irealitate familiară specifică universului lui M. Blecher. Mercurul are astfel rolul de a reprezenta elementul dinamic al unui peisaj, ca în imaginea Rhonului privit din depărtare sau a pieței de fructe de mare din Berck.

Apropierea de existențialism este cu siguranță mai evidentă în *Vizuina*.... Asociații nu neapărat imperioase se pot stabili suficiente între opera lui M. Blecher și cea a reprezentanților curentului. Pe o parte dintre aceștia, scriitorul român îi cunoștea, în special pe

Scanned with OKEN Scanner

Kirkegaard sau pe cei germani. Gradul de profunzime al receptării este demonstrat şi eseurile având ca obiect existenţialismul. Din acest motiv, chiar dacă secundară, influenţa orientării asupra operei sale constituie un fapt obiectiv, cu implicaţii inclusiv pe plan stilistic[13].

Experienţa existenţială este generic reprezentată prin metafora "căderii", care are loc, în mod simbolic, "într-un puţ cu pereţii zugrăviţi cu fapte şi oameni" (p. 241). Prin imaginea fântânii este sugerat caracterul implacabil al prăbuşirii existenţiale, pe de altă parte imposibilitatea oricărei intervenţii voluntariste. Şi în aceste caz, "căderea" are ca revers, în cadrul sistemului de simboluri din opera lui M. Blecher, elanul ascensional, privit ca o aspiraţie de transcendere a suferinţei corporale, prin refugierea în zona spiritualului[14].

Meditaţia asupra morţii ca experienţă fundamentală se detaşează prin amplitudine. Trăsătura existenţialistă este din nou evidentă, prin tematică dar şi prin discursul reflexiv specific: "În această clipă se întâmplase pentru un om faptul cel mai grav şi mai esenţial al existenţei sale: murise." (p. 240). Moartea este reprezentată într-o manieră relativ transparentă, prin metafora nopţii sau printr-o proprietate majoră a acesteia, întunericul. "Întunericul definitiv al morţii "(p. 304) mai este sinonim cu opacitatea, în *Vizuina* ... fiind permeabil doar la senzaţiile auditive, ca în scena petrecerii din pădurea de lângă sanatoriul elveţian. Absenţa percepţiei vizuale reprezintă la scriitorul român o altă ipostază a extincţiei universale, întâlnită şi sub forma topirii, arderii, vaporizării etc. Supusă proceselor fizice de dizolvare, în opera lui M. Blecher, simbolic, materia nu se mai reface.

Opusă prin efemeritate eternităţii morţii este clipa, în sens general existenţa umană concretă, având ca proprietate fundamentală caracterul ireversibil. Scriitorul intensifică tonul meditativ, situându-se în proximitatea unor motive arhetipale ca *fugit irreparabile tempus*. Procedeul enumeraţiei augmentative, având printre elemente conjuncţia coordonatoare universală "şi", este folosit pentru a reda impresiile subliminale momentane, în simultaneitatea sau succesiunea lor aproape imperceptibilă.

Viziunea de factură existenţialistă şi totodată poetică a lui M. Blecher conţine ca elemente definitorii, pe lângă reperul reprezentat de noţiunea de realitate, visul, reveria sau nebunia. Acestea toate, în intenţia scriitorului, reprezintă posibile forme generale ale conştiinţei.

Scanned with OKEN Scanner

Alienarea – o altă temă existențialistă majoră – este reprezentată în grade diferențiate, de la sentimentul solitudinii până la ipostaza extremă. Tot o experiență este pentru M. Blecher demența, în aceeași măsură o formă de libertate. Printre personajele purtătoare de minimum de semnificație din *Întâmplări...* se numără și nebuna orașului. Într-o postură asemănătoare apare Solange, în *Inimi....* Însuși "eul" narator experimentează senzațiile generate de manifestările iraționale.

Înstrăinarea este determinată de anumite spații cu caracter simbolic sau de situații particulare. Tipic existențialistă este apariția sentimentului în mijlocul unei colectivități, adunată în incinta unei galerii de artă pariziene, într-o cameră a sanatoriului din Berck etc.: "...Oamenii mânuiau tablouri și vorbeau și eu nu știam cine sunt oamenii aceia, ce conțin tablourile și ce explicații își dau când le privesc" (p. 284). În cazul opus, alienarea este asociată cu solitudinea, starea combinată fiind declanșată de "spațiile blestemate", în general de locul cu valoare simbolică de la periferia orașului, cel natal sau altul. Melancolia este declanșată de pătrunderea într-un asemenea spațiu sau pur și simplu de contemplarea cerului înnorat.

Sentimentul dedublării este sugerat chiar la începutul *Întâmplărilor...*, prin disjuncția gramaticală cu care romanul se deschide: "Într-un sfârșit mă regăsesc pe mine însumi și regăsesc odaia" (p. 43). Dedublarea capătă uneori aspectul pierderii unității interioare dintre corp și spirit: "Îmi era imposibil să înțeleg cum s-ar fi putut vindeca spațiile bolnave, ele, cu chinina pe care o luam eu (I, p. 15). Ruptura lăuntrică este mereu reluată prin reprezentări plastice ale înstrăinări de sine însuși. Nu doar compartimentele vieții psihice, ci și senzațiile sunt percepute frecvent din exteriorul propriei conștiințe: "Simțul meu olfactiv se despărțea undeva în mine în două..." (I, p. 9). Perspectiva autocontemplației din exterior reprezintă fără îndoială o manieră specifică literaturii contemporane de a reprezenta sentimentul dedublării[15].

Asocierea creației lui M. Blecher cu literatura autenticității sau experienței din perioada interbelică este justificată, fără a putea fi limitată însă la acest aspect[16]. Printr-o strategie naratorială, autorul însuși subminează autenticitatea întâmplărilor: "Îmi este atât de greu să le degajez de cele care nu s-au întâmplat niciodată! Este atât de greu să le curăț de zgura de visuri, de interpretări și de deformări la

Scanned with OKEN Scanner

care le-am supus" (p. 292). "Zgura de visuri" este o sintagmă revelatorie pentru o fațetă a operei, mai evidentă, relativ paradoxal, în *Vizuina...*, textul cel mai pronunțat autobiografic. Sașa Pană sugera metaforic specificul artistic al onirismului scriitorului: "M. Blecher a fixat ca pe fluturi coșmarele în slove: acul a înțepat numai viermele, dar aripile cu polen continuă să bată"[17]. Formula poetică include viziunile onirice autentice, dar și construcțiile imaginare de nuanță psihanalitică – fantasme erotice mai ales[18] – precum și pasaje generate de "demența lucidă" a actului creator. Din această perspectivă, ca tipologie artistică cazul lui M. Blecher prezintă similitudini cu metoda rimbaldiană. "Dereglarea conștientă a tuturor simțurilor", pe de o parte, crearea de "paradisuri artificiale", în sens baudelairian, inclusiv prin alcool, în *Inimi...* sau *Vizuina...* reprezintă stimulente ale creației. Sub semnul "nebuniei reci" a subconștientului creator se situează episodul câinilor polițiști de la începutul *Viziunii...*. Motivul, caracteristic prin idee pentru literatura de nuanță utopică, se bazează pe răsturnarea raportului firesc dintre animale și stăpânii lor. Dincolo de reluarea unui topos, M. Blecher reține în acest pasaj atenția prin minuțiozitatea notării detaliului fantastic și în special prin logica "realistă" a imaginarului, într-adevăr apropiată de maniera kafkiană[19].

Alterarea percepției obiective este unul din scopurile esențiale ale lui M. Blecher, sesizabil și în afara pasajelor propriu-zis onirice. Însăși semnificația titlului indică, în *Întâmplări din irealitatea imediată*, nuanța suprarealistă a viziunii[20]. Viziunea coșmarescă poate fi în aceeași măsură rezultată din deformarea realului, părere împărtășită de Dinu Pillat: "Într-o imagine de coșmar a lucidității, *Întâmplările din irealitatea imediată* ne descoperă fulgurant, cu o putere de sugestie adânc neliniștitoare, dimensiunea de mister a contingentului"[21].

Un mijloc, tradițional de această dată, la care scriitorul apelează pentru a deforma percepția este reprezentat de zoomorfizarea fizionomiei umane. În primul capitol din *Inimi...*, personalul clinicii este prezentat ca un bestiariu, inducând sugestia alienării: "În prag apăru o ființă mică, întunecată ca un animal...". Emanuel stabilește analogii semnificative cu reprezentări animaliere din lumea analogică a obiectelor-kitsch: "Atunci semăna cu totul cu acei mopși de porțelan îmbrăcați în frac roșu, de pe unele scrumiere" (I, p 148). Reificarea are drept corespondent în opera lui M. Blecher

Scanned with OKEN Scanner

tema prin excelență modernă a tiraniei obiectelor, manifestată frecvent în forma extremă a agresivității[22]. În contextul imaginarului specific scriitorului, poate fi relevată o tensiune constantă între lumea animată și cea inanimată. Polii acesteia sunt reprezentați de o viziune animistă și de alta apropiată de artificialitatea cultivată de către decadenți. În sensul imaginarului arhetipal, pământul apare ca un animal gigantic în *Întâmplări...*: "S-ar fi zis că în locul acela pământul ar fi fost jupuit..." (p. 73). Un caz particular al perspectivei este reprezentat de simbolul copacului viu. În forme violente, cu nuanțe expresioniste chiar, elemente ale cadrului natural sunt animate, fiind investite inclusiv cu proprietăți omenești[23]. Din calea lui Emanuel "casele se dădeau cu frică la o parte" (I, p.129). Interiorul familiar sau spațiile simbolice din podul casei Weber sau al bâlciului sunt populate de obiecte animate, cu tendințe agresive.

În *Vizuina...*, interiorul organismului uman este reprezentat, ca o replică a viziunii animiste, prin analogie cu relieful terestru. Prin intermediul proprietății de metamorfozare, care respectă principiul structural al preluării aspectului material definitoriu, vasele sanguine se trasformă în sistem hidrografic, curgând către cascadele inimii etc. Viziunea microcosmică este confirmată de proiectarea "eului" narator în interiorul propriului corp. Perspectiva anatomică obsesională este sugerată prin terminologia medicală folosită și îndeosebi prin imaginea "scientistă" a corpului, redus la aparatul circulator. Provenind dintr-o metonimie de această dată evidentă, imaginea unui univers populat exclusiv de oameni compuși din vene sau artere se adaugă reprezentărilor de acest gen din opera lui M. Blecher: "Și astfel de corpuri din rețele de fibre și artere, fără carne, sunt în toată lumea acum, și ele circulă, dorm, se hrănesc ca odinioară ființele normale, umblând printre frunze, ierburi și copaci, ca o lume vegetală sanguină lângă lumea de sevă și clorofilă a plantelor și copacilor" (p. 267-268).

Scene cu un grad ridicat de autenticitate sunt cele care exprimă paroxismul suferinței. Protagonistul generic al operei lui M. Blecher nu se lamentează, nu imploră compasiunea, ci își descrie minuțios suferința organică. Atitudinea se pretează la intepretări diverse. Poate fi o profesiune de credință de esență stoică sau chiar o tentativă de depășire a normei omenescului, specifică supraomului nietzschean. O formă paradoxală de ataraxie constă în amplificarea percepției senzoriale dincolo de limitele suportabilității. Opera lui M.

Scanned with OKEN Scanner

Blecher cuprinde mai multe asemenea scene memorabile prin paroxismul suferinței organice. În *Vizuina...*, semiotica durerii fizice este dominată de senzațiile auditive. Naratorul ascultă un băiat bolnav "țipând, horcăind și plângând sălbatic" (II, p. 218). Modalitatea de sugerare este reluată în descrierea atmosferei de sanatoriu etc. Sfera semantică a cuvintelor exprimând senzațiile dureroase, prin frecventa repetare, își pierde orice încărcătură emoțională. Semn că limbajul se arată incapabil de a exprima realitatea experiențelor-limită, naratorul renunță, în *Vizuina...*, la expresivitate și recurge la comparația intelectuală. Gradul insuportabil al durerii este sugerat și prin calcularea numărului de repetări ale operațiunilor medicale dureroase.

Dacă scenele cu caracter erotic pot fi privite inclusiv ca niște posibile proiecții psihanalitice ale imaginarului, episoadele bizare, în care naratorul își descrie într-o manieră brutală reacțiile deseori paradoxale urcă din nou la o cotă înaltă de autenticitate. Ca stare simbolică, solitudinea este postura caracteristică a naratorului generic din opera lui M. Blecher. Hoinărelile la periferia orașului corespund unei automarginalizări sociale, dacă este investită căutarea singurătății cu această semnificație. Extraordinara "sete de solitudine"(p. 315) poate fi inclusiv manifestarea unui impuls asocial subconștient[24].

Lumea deviată reprezintă o altă ipostază definitorie a tendinței de deformare a percepției. O asemenea lume "răsturnată cu 90 de grade" îl întâmpină pe Emanuel când ajunge la Berck. Bolnavii trăiesc la orizontală, perspectiva din care lumea este văzută fiind astfel modificată. Pacienții sanatoriului simulează normalitatea, inclusiv prin organizarea de petreceri, însă gesturile bizare trădează adevărata lor stare sufletească. Reacțiile paradoxale – Emanuel are impulsuri hilare când i se comunică diagnosticul – abundă ca modalitate de exteriorizare la personajele din *Inimi*.... Ele pot fi interpretate și ca semne ale bulversării coerenței existențiale: "Quitonce muri în hohote de râs" (p. 82).

Ca trăsătură stilistică definitorie a alcătuirii exterioare poate fi investit fragmentarismul, textul lui M. Blecher fiind din acest punct de vedere totuși mai "sudat" decât exemplul comparabil al lui Anton Holban. *Inimi*... este o carte mai mult construită, *Întâmplări*... una autogenerativă, așa cum autorul însuși își reprezenta metaforic procesul de elaborare, într-o scrisoare către Saşa Pană: " Cartea ia

Scanned with OKEN Scanner

proporţii şi se plămădeşte ca o fiinţă proteică..." (p. 397-398). În *Întâmplări...* sau *Vizuina...*, folosirea persoanei I este destinată reliefării autenticităţii, "eul" vorbind despre sine până la limita impudicităţii. În *Inimi...*, M. Blecher a intenţionat probabil să dea o formă obiectivă romanescului. Nu doar naraţiunea la persoana a III-a, ci şi alte mijloace sunt utilizate de M. Blecher pentru a schimba registrul stilistic. Romanul este constituit ca un spaţiu închis, dominat de simbolul sanatoriului din Berck. Tematic, *Inimi...* se încadrează din acest punct de vedere în categoria unor romane ca *Muntele vrăjit, Deşertul tătarilor, Castelul*. Pătruns într-un spaţiu iniţial conceput ca tranzitoriu, protagonistul rămâne pentru totdeauna captivul unei forţe misterioase. Proprietatea esenţială a acestui loc simbolic este magnetismul, treptat sesizabil. Inclusiv în romanul lui M. Blecher, tentativele de eliberare de sub atracţia sanatoriului (prin mutarea în vila Elseneur) se dovedesc iluzorii, deoarece echivalează cu o încercare de evadare din propriul statut de bolnav incurabil. În cele din urmă, Emanuel părăseşte sanatoriul din Berck pentru un altul elveţian, peregrinarea între diferite "spaţii blestemate" devenind astfel o condiţie existenţială. Finalul, demonstrând fatalitatea destinului, constituie la rândul său o manieră comună în romanul modern de accentuare a sensul major.

Intrarea în spaţiul operei şi totodată al captivităţii lui Emanuel are loc printr-un întreg capitol pregătitor. În clinica doctorului Bertrand se produce anticiparea cadrului viitoarei drame, dar şi a condiţiei de prizonierat a protagonistului. Faţă de tehnica abruptă kafkiană a *incipit*-ului, de exemplu, deosebirea este evidentă. Din această perspectivă, romanul lui M. Blecher se înscrie într-o serie literară distinctă, prin avertizarea cititorului asupra intrării într-un spaţiu ficţional, fantastic sau nu.

Procedeu romanesc esenţial, anticiparea relevă implicit o semiotică specială a morţii. În primul capitol, Emanuel face retrospectiva trecutului, reconsiderându-l ca o suită de semne premonitorii şi se simte totodată victima unui destin programat anticipat: "Consultaţia la doctorul Bertrand, vertebra roasă şi acum abcesul rece, toate păreau aranjate dinainte" (I, p. 133). După premoniţiile iniţiale, în cadre surprinse în drumul către Berck Emanuel poartă o asemenea convorbire semnificativă cu o bătrână vecină de compartiment. Sub presiunea multiplicităţii semnelor de rău augur, fiecare detaliu este integrat într-un sistem semiotic

Scanned with OKEN Scanner

negativ: "Mă îmbracă exact ca pe un cadavru, se gândi el..."(p. 152). Reiterând un topos tematico-stilistic, naratorul îşi imaginează în detaliu circumstanţele propriei morţi sau ale viitoarei sale înmormântări. În funicularul care urmează să-l transporte până la sanatoriul elveţian, descoperă semnele unui cadavru coborât de curând. Simţurile naratorului generic sunt şi ele îndreptate în direcţia amplificării presentimentului thánatic.

În sanatoriul din Berck, sentimentul iminenţei morţii este atenuat de aparenţa salvată. Emanuel remarcă sistematic discrepanţa dintre formulele medicale eufemistice şi realitatea escamotată. Aceeaşi funcţie atenuantă o are fraza întreruptă, în special în dialogurile convenţionale dintre Emanuel şi tatăl său.

În afară de sistemele de opoziţii simbolice care se stabilesc în interiorul operei lui M. Blecher, contrastul, ca procedeu, nu este folosit pe scară largă. O imagine redundantă totuşi este opoziţia dintre egoismul individual şi suferinţa semenului. Mai semnificativă este însă generalizarea până la dimensiunea simbolică a unui egoism universal, o formă a percepţiei subiective a injustiţiei destinului. Mai clar se vede această intenţie din sublinierile repetate ale lipsei de participare a peisajului natural la drama suferindului: "Soarele apunea cu grandoarea de totdeauna stupidă şi inutilă a naturii în mijlocul unor preocupări grave" (p. 66). Atitudinea peisajului în opera lui M. Blecher, în afară de cazurile în care participă prin nuanţa cromatică la drama protagoniştilor, este o manifestare a egoismului universal.

O receptare particular senzorială a lumii, descompusă însă în categoriile constitutive este reprezentată printr-un procedeu de nuanţă simbolistă. Simbolismul coloristic şi chiar sinestezia sunt utilizate în special în *Vizuina...*, tot în scopul urmărit sistematic de a deforma percepţia obiectivă. Peisajul înconjurător este privit prin prisma albului, sau a culorii roşii, care monopolizează epitetul. Modalitatea este reluată de M. Blecher, pe parcursul *Vizuinii...*, în cazul negrului, albastrului etc.

Aplicarea manieristă a procedeului se poate constata prin previzibilitatea repetiţiei atributului cromatic: "...Văd şi firele de mustaţă albe, şi degetele albe ca de ghips şi ceasul care îl scoate din buzunar şi care este alb ca un ceas de porţelan, capacul care sare este şi el alb, bastonul din mână este alb ca o bucată lunguiaţă de zahăr..." (p.248). Reprezentarea sugestiei coloristice printr-o serie

Scanned with OKEN Scanner

metaforică extrasă din aceeaşi sferă semantic – vizuală atenuează senzaţia de monotonie provocată de redundanţa cuvântului "alb". Dincolo de folosirea sa în acest caz manieristă, procedeul este semnificativ pentru opera lui M. Blecher în general. O proprietate materială (cum este în acest caz culoarea) este extinsă în manieră progresivă de la elementele cărora le este proprie: " Aş putea spune că toate aceste elemente în loc să-şi păstreze consistenţa lor obişnuită, adică oamenii să fie din carne şi piele, frunzele din celule vegetale, automobilele din metal şi casele din cărămidă şi pietre, totul este constituit din lapte închegat" (p. 247-248). O parte din universurile analogice generate în opera lui M. Blecher sunt realizate după acest principiu al contiguităţii: "noroi închegat", "sânge"etc.

În cadrul sistemului de opoziţii proprii operei scriitorului proeminent este şi contrastul dintre literatură şi realitate. Comparaţia, totdeauna defavorabilă celei dintâi, se repetă în mod semnificativ, sugerând una din cheile de interpretare a creaţiei lui M. Blecher, în spiritul autenticismului: "Ce era însă această palidă viziune de scriitor pe lângă realitatea atroce..." (p. 136). De un tratament aparte se bucură genul de literatură reprezentat de *Les Chants de Maldoror*, apreciat exclusiv din perspectiva valorii existenţiale şi nu a literaturităţii. În viziunea lui M. Blecher, literatura se arată incapabilă de a reprezenta realitatea, de altminteri idee arhetipală. Legat de aceasta, posibilităţile limbajului însuşi de a exprima atrocitatea suferinţei devin insuficiente, idee în mod repetat subliniată prin vocea naratorului. În aceste condiţii, ar fi fost de aşteptat ca M. Blecher să manifeste, prin felul de a scrie, o atitudine anticalofilă chiar mai tranşantă. Nu este cazul, scriitorul încercând, cu ajutorul unic al limbajului, să recupereze cât mai multe din sensurile unei existenţe limitate. Sintagma metaforică "cuvinte paseri cu aripi de sânge" din poezia *În loc de introducere* sugerează rostul limbajului de vehicul al suferinţei în opera lui M. Blecher.

Scanned with OKEN Scanner

NOTE

1. Vezi G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*. Bucureşti. Editura pentru Literatură, 1968, p. 395; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I, p. 547.
2. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, III. Bucureşti, Editura Minerva, 1983, p. 58
3. Vezi Georgeta Horodincă, *M. Blecher: delir esenţial*, în *Structuri libere*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1970.
4. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p.56
5. Constantin M. Popa, *Noaptea lui Vincent*, Craiova, Editura Aius, 1998, p. 74.
6. Vezi Georgeta Horodincă, *op. cit.*, p. 55 ş. u.
7. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 67: "Panopticum-ul sau bâlciul dezvăluie esenţa acestei lumi, pe scena căreia se petrec dramele corinticului".
8. *Corp transparent*, Bucureşti, 1934.
9. Ion Pop, *Avangarda în literatura română*. Bucureşti. Editura Minerva. 1990, p. 394.
10. Vezi Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 263 ş. u.
11. Ion Pop, *op. cit.*, p. 395.
12. Dumitru Irimia, *op. cit.*, p. 261: "Raportul de interdependenţă dintre întrebările privind propria identitate şi întrebările privind identitatea lumii este tensionat de coexistenţa ambelor perspective: interioritatea şi exterioritatea fiinţei umane în sfera semantică a aceleiaşi unităţi lexicale: *a cădea, cădere*".
13. Vezi Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 74.
14. Vezi Ion Pop, *op. cit.*, p. 395.
15. Saşa Pană, *Cu inima lângă M. Blecher*, în *M.Blecher, Vizuina luminată*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1971, p. 6.
16. Vezi Constantin M. Popa, *op. cit.*, p. 75.
17. Nicolae Balotă, De la Ion la Ioanide, Bucureşti, Editura Eminescu, 1974, p. 156: "Ca şi Kafka, alt mare bolnav al literelor din acest secol, M. Blecher practică doar aparent o literatură a mărturisirilor. Nici unul nici altul nu şi-au descris viaţa. Cele mai intime documente ale acestor suferinzi sunt literatură şi nimic altceva" .
18. Vezi Georgeta Horodincă, *op. cit.*, p. 74.
19. Dinu Pillat, în *Prefaţă* la M. Blecher, *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate*, Bucureşti, Editura Minerva, 1970, p. XI.
20. Vezi Radu G. Ţeposu, în *Prefaţă* la M. Blecher, *op. cit.*, p. 23.
21. Vezi Ion Pop, *op. cit.*, p. 394.
22. Vezi Constantin M. Popa, *op. cit.*, p. 73.

Scanned with OKEN Scanner

VIII. LITERATURA DETERMINISTĂ (PAVEL DAN)

Nuvelistica lui Pavel Dan are în apropiere, ca manieră, proza ardelenească, printre arhetipurile tematico-stilistice numărându-se genuri specifice mai ales literaturilor de limbă germană, ca nuvela sătească sau romanul ţărănesc. În linii mari, viziunea sa este un revers al idilismului rural, prezentând similitudini notabile în această privinţă cu opera rebreniană, termen de comparaţie predilect al criticii.

Urcan bătrânul şi *Înmormântarea lui Urcan bătrânul,* textele de referinţă ale scriitorului, pot fi privite şi ca nişte capitole de roman ţărănesc[1]. În cea de-a doua nuvelă, Pavel Dan este obligat să reia prezentarea unor personaje, comiţând astfel, din perspectiva unei continuităţi narative, câteva inadvertenţe. Ca şi la alţi prozatori de până atunci, la scriitorul ardelean este evidentă oscilaţia dintre formula naratorului omniscient şi privirea prin prisma personajului. Povestitorul se încorporează în umanitatea fictivă, pentru a reveni mai apoi ca să-şi afirme suveranitatea asupra operei. O dublă perspectivă este uşor sesizabilă, fiind marcată cu claritate de indicaţiile spaţiale ale naratorului însuşi: "Prin crăpătura genelor femeia vede un capăt de sicriu cu o lumânare..."(p. 196). În sens invers, expresia omniscienţei este nu o dată reprezentată într-o manieră concretă, ca o expresie a acuităţii vizuale extrasenzoriale a instanţei narative: "În dosul frunţii ei e acum linişte şi împăcare deplină." (p.196).

Ceremonialul de înmormântare este sistematic văzut dintr-o perspectivă multiplicată, suficient pentru a releva intenţionalitatea autorului. Naratorul îşi rezervă privirea din exterior; dintre personaje, Ludovica şi Valer ies cel mai mult în evidenţă, prima având personalitatea puternică în măsură s-o situeze în centrul atenţiei epice. Personajul feminin cel mai clar conturat din opera scriitorului deţine, după narator, locul secund în ceea ce priveşte ponderea perspectivei. Ca efect al tensiunii interioare paroxistice, Ludovica percepe pe participanţii la înmormântare deformaţi până la grotesc,

Scanned with OKEN Scanner

subiectivitatea perspectivei căzând astfel în sarcina personajelor[2]. O diviziune a atitudinii narative apare cu suficientă claritate în proza lui Pavel Dan. Naratorul își rezervă poziția echidistantă, însă se trădează sistematic, mai ales sub forma numeroaselor sublinieri în text. O trăsătură de stil evidentă a lui Pavel Dan constă în reflexul de a sublinia în text cuvinte sau sintagme, particularitate întâlnită cu o frecvență deosebită. Accentuările pot fi interpretate inclusiv ca o formă de delimitare a expresiei eufemistice, repudiată în general de un scriitor care dorește să folosească un limbaj firesc. Oscilației de perspectivă narativă îi corespunde ezitarea între vocea naratorului și stilul indirect liber, prin care este pusă în scenă vorbirea personajelor: "Se duse apoi să desfacă porcii, care se înfăşuraseră lângă pripon şi pot muri acolo, că nu le are nimeni de grijă"(p. 42). Din punctul de vedere al acurateței narative, formula este hibridă, în schimb, apropierea de personaj, prin asimilarea modului de a gândi al acestuia, consolidează autenticitatea[3]. O variantă este reprezentată de un procedeu (în care Cehov a excelat), prin care, empatic, naratorul își însuşeşte o apreciere făcută anterior de personaje: "-Tulaaai, oameni buni! Cine m-aude, cine nu m-aude, săriți, că mă omoară scroafa lui Urcan! (...)

"Scroafa" niçi nu ieşise afară, dar ea voia să aibă mărturii că a bătut-o şi s-o câştige la judecată." (p. 56).

Personajele lui Pavel Dan sunt privite din exterior, deci "obiectiv", într-o manieră în linii mari tradițională. Atitudinea ostentativă a Urcăneştilor este subliniată prin vocea naratorului, care atrage în mod repetat atenția asupra semioticii demonstrative. În general, scriitorul poate fi numit metaforic un semiotician, având ca preferințe expresia fizionomică sau intonația vocii, dar şi limbajul gesturilor mărunte. Fraze ca "buzele li se lățesc, gura li se măreşte , iar ochii, miciți, de-abia li se văd, ard vicleni" demostrează un spirit de observație de o acuitate dusă până la limita deformării caricaturale. Naratorul oferă frecvent indicații de regie privind intensitatea sau intonația vocilor: "Glasurile molatice, miorlăitoare se înăspresc deodată, devenind tăioase, şuierătoare ca limbile de şerpi" (p. 93). Sesizabilă este tendința către analogia animalieră, însă intenția de a sugera un nivel elementar al existenței în mod cert nu are o finalitate peiorativă. Nu doar legăturile afective dintre indivizii ce compun mulțimea, ci şi vacarmul acesteia este redat într-un mod verosimil, inclusiv prin realizarea efectului de suprapunere a vocilor.

Scanned with OKEN Scanner

Scena vociferării colective din *Înmormântarea lui Urcan bătrânul* scoate în evidență nuanțarea stilistică, prin bogăția lexicală de *verba dicendi*: "Ca stârnită de vântoasă, se ridică în înaltul cerului o frunzărie de vorbe: urări cu două înțelesuri, strigături, batjocuri, necuviințe (...) strigăte, sudălmi, amenințări" (p.212). Expresii ale emoționalității, ele pot constitui mărturia unei viziuni concrete asupra limbajului sau chiar a lumii. Materialitatea acesteia este subliniată prin estetica urâtului, având o funcție aservită intenției de a nu denatura realitatea prin omisiune sau eufemism. Dincolo de această posibilă interpretare, scenele ce pot fi etichetate drept "naturaliste" (în *Înmormântarea lui Urcan bătrânul, Priveghiul, Ursita* etc) sugerează într-un plan superior al semnificațiilor o viziune de esență senzorialistă asupra lumii, adecvată unui empirism funciar al mentalității populare. Amănunte de nuanță macabră, inclusiv senzațiile olfactive intense ale descompunerii pot fi astfel interpretate într-un sens mai profund. Altminteri, reduse la latura şocantă, imaginile degradării organice trebuie limitate la expresia tendinței antieufemistice: "...După ce stăteau câteva clipe în fața sicriului, ieşeau afară ameţiți de aerul greu, de duhoarea mortului, a cărnii opărite" (p. 193).

În linii mari, predilecția scriitorului pentru notația comportamentului constituie una din trăsăturile stilistice evidente. Proza lui Pavel Dan nu poate fi numită însă comportamentistă, ci mai curând deterministă. Noțiunea nu trebuie însă privită în sensul restrâns al unei condiționări de natură economică, existentă totuşi într-o anumită măsură[4]. Ca în exemplul anterior, efectul este prezentat alături de cauza sa într-o manieră sistematică, naratorul resimțind mereu nevoia de transparență a semnificației. În general, cauzalitatea este o tendință esențială în scrisul lui Pavel Dan, depăşind prin semnificații nivelul simplei redundanțe. Determinismul nu se reduce nici la etalarea omniscienței autorului. În dese rânduri, explicația cauzală este prezentă într-o manieră brută, încorporată în discursul naratorului, aspectul pe care tendința motivațională îl îmbracă la alți naturalişti apărând accentuat la Pavel Dan. O expresie a spiritului determinist constă în însăşi frecvența apreciabilă a conjuncției cauzale. Legătură dintre cauză şi efect indică nu o dată naivitatea disimulării comportamentale: "...Venind vremuri mai grele, oamenii nu mai dau vinars, dar ca să arate cât de drag le-a fost mortul, se plângeau că ar fi vrut să deie, numai nu i-a îngăduit popa

inv. 182 400

Scanned with OKEN Scanner

(p. 150). Din această perspectivă, cauzalitatea este aservită reliefării semioticii rurale ostentative.

Tendința spre dezambiguizarea mesajului antrenează eliminarea sugestiei ca procedeu artistic; economia de mijloace a acesteia este înlocuită prin redundanță. Tonul naratorului devine explicativ: "Toată ceremonia îngropării cu mort, lumânări, bocitoare și oameni mulți părea că durează astfel din alt veac, din alt tărâm" (p. 194). Comentariile sunt uneori evidențiate prin trecerea între paranteze; în alte situații procedeul este inversat, atitudinea ironică a naratorului fiind marcată prin sublinierea în text. În acest mod sunt sancționați intelectualii dintr-un sat ardelenesc, pentru insolența de a se erija în "stâlpii societății" locale: "În jurul ăstor *stâlpi* pământul putrezea"(p. 94). Accentele de critică socială îmbracă uneori forma satirică, acceptabilă artistic chiar și în pofida ecourilor caragialiene. În *Corigențe*, scriitorul ardelean reia motivul "lanțului slăbiciunilor", depășindu-și în sarcasm predecesorul. Tendința de motivare cauzală a răului social este accentuată, întregind aspectul determinist al stilului prozatorului. Micul târg provincial, al doilea mediu ca semnificație din opera lui Pavel Dan, nu este conturat prin intermediul poeticii atmosferei, ci sunt prezentate într-o manieră brută insatisfacțiile naratorului - personaj față de platitudinea vieții de cancelarie. În asemenea situații, omniscienta auctorială capătă inclusiv forma extremă a diatribei: "Neanimați de nici un gând înalt, se zbat prinși în propriile lor vorbe"(p. 109).

În linii mari, scriitorul ardelean nu își propune aprofundarea psihologiei țărănești. Frecvente, comparațiile zoomorfe constituie mijlocul predilect de a rezuma caracterele, reducând posibilitatea sondajului interior. Ludovica este "o pasăre mare de pradă, gata să-și ia zborul" (p. 31), cuscra lui Triloiu "e vulpe bătrână" (p. 39). Expresivitatea de factură populară a replicilor personajelor, reflectând amplificat un imaginar specific (uneori cu nuanțe cinice cel puțin tot atât de plastice) reprezintă o calitate esențială a artei lui Pavel Dan. Banală în sine, motivarea caracterului prin comparații zoomorfe este adecvată în schimb unei viziuni realiste asupra satului. Înfățișarea Ludovicăi este constituită din elemente care, în ansamblu, reconfigurează un animal fabulos: "ochi vii, scăpărători ca de pisică sălbatică", "fălci puternice", "buze lipicioase ca de animal sugător" etc. Comparațiile au o valoare plurisemantică, sugerând elementaritatea dar, prin analogie, și tipul de personalitate. Grotescul

Scanned with OKEN Scanner

de factură zoomorfă la Pavel Dan nu ilustrează colectivități. ci indivizi, fiind absentă astel sugestia gregarismului. Ana lui Triloiu este "vulpea", detaliul fizionomic distinctiv fiind folosit, ca și în alte rânduri, după principiul metonimiei. În general, metaforele zoomorfe provin dintr-un imaginar arhetipal, uneori cu nuanțe specifice mitologiei populare (Ludovica este "strigoaică înfuriată" – p. 143).

Semnificativă prin caracterul excepțional, metafora animalieră, verbală de această dată, poate reprezenta la Pavel Dan nivelul instinctual al existenței: "Viermuiau acolo cinci fete..." (p. 154). Reversul zoomorfizării umanului constă în vizunea animistă incipientă proprie scriitorului. Peisajul terestru, obiectele situate în cadrul familiar, cosmosul sau chiar noțiunile abstracte apar astfel însuflețite: "Șarpele tăcerii miji alături..."(p. 148). Din perspectivă retorică, personificarea este figura la care scriitorul recurge într-o manieră sistematică, folosirea sa demonstrând tradiționalismul procedeelor ("animizarea naturii" în opera lui Pavel Dan a fost remarcată de Cornel Regman)[5]. Personificarea este la scriitorul ardelean un stadiu incipient al prozopopeii, fragmente din nuvelele sale căpătând un aspect fabulistic. În *Pedagogul,* conversează obiectele casnice; cu alte ocazii, dialoghează gândurile. Monologul interior, sumar schițat, se prezintă nu o dată într-o ipostază alegorică, sub forma unui dialog între gândurile antropomorfizate: "Mă dor picioarele; Așa e când ești bătrână, îi răspunse alt gând" (p.196).

Tot o obsesie imagistică a scriitorului este animarea interioarelor prin însuflețirea lucrurilor: "De pe pereți, câțiva sfinți cu cercuri în cap (odată aurii, acum negri) se uitau unii la alții strâmbându-se cu scârbă" (p. 4). Când nu au proprietăți fabulistice, gândurile personajelor capătă ființă într-un sens animist. Maniera, specifică lui Pavel Dan, constituie un alt mijloc de evitare a psihologismului. Materializarea gândirii este sugerată tot prin intermediul comparației, limitată din punct de vedere semantic la sfera lexicală a universului rural: "Vorbele bâzâiau în jurul capului ca un roi de viespi" (p. 38) etc. Astfel este sugerat efectul psihologic produs de valoarea magică, în credința populară, a cuvântului. Bănuiala Ludovicăi se materializează, în *Urcan bătrânul*, prin metafore conținând conotația agresivității: "...I se înfipse în creier un gând, ca o săgeată venită din senin" (p. 39). Dimensiunile semnificative ale viziunii specifice pot fi confirmate și prin reprezentările provenind din imaginarul popular, concret prin

Scanned with OKEN Scanner

definiție. Cele inspirate din fondul religios sau cel mitologic - frecvente reprezentări satanice, alegorizări ale anotimpurilor etc. - constituie elemente suplimentare ale imaginarului animist propriu scriitorului.

Perspectiva naratorială însăşi sugerează simbioza cu mediul natural. Peisajele sunt conturate prin prisma razei vizuale a personajelor. Temporalitatea este reprezentată prin repetarea elementelor ciclului circadian, tulburată doar de apariția, şi ea previzibilă, a fenomenelor atmosferice. Redundanța imagistică a peisajului – cadru este semnificativă pentru viziunea lui Pavel Dan asupra vieții rurale. Inclusiv tehnica finalului, alt element narativ distinct, se bazează pe alternanța dintre planul epic şi cel descriptiv.

Imaginea de final este extrasă la Pavel Dan aproape întotdeauna dintr-un registru descriptiv, situat într-un contrast demonstrativ cu desfăşurarea epică: "La geam se iveşte fața albă a zilei de iarnă" (p.113); "În urmă-i uşa grea se închise pe dinafară" (p.114); "Clopotele încetaseră, şi din păduri ieşeau chipurile înfiorătoare ale liniştii şi ale nopții"(p. 71). Sursa de inspirație a acestor imagini este însuşi cadrul natural al povestirii, iar funcția lor principală constă în sugerarea unei corespondențe între planul vieții rurale şi cel cosmic.

O particularitate în tehnica *incipit*-ului nuvelisticii scriitorului constă în amânarea nominalizării protagoniştilor, prezența acestora în spațiul operei fiind prefațată prin reprezentări ale acțiunilor lor, ca în *Noaptea:* "Am cinat mămăligă cu borş pârgăluit. E în câşlegi, dar carne nu prea fac. Porcul de slănină l–au vândut pentru impozite" (p. 10).

Maniera sintetică de a privi psihologia individuală este ilustrată şi de figuralitatea intrată în uzul limbii populare. Valer este "mare şi frumos ca bradul" (p. 36); Ana "de frumoasă nu era prea frumoasă; dar nici oamenii nu se prea speriau de ea"(p. 35), prezența litotei sugerând expresivitatea de factură orală a figurii. Tot în manieră populară este exprimată supoziția care domină sentimentele Urcăneştilor: "."L-or fi ascultat vorbind cu bătrânul, vor fi auzit slugile de la Triloiu şi vor fi spus la ai lor!" (p.42).

În general, replicile personajele cuprind frecvent aluzia, inclusiv în forma perifrazei. Referințele livreşti lipsesc în totalitate din nuvelele populare ale lui Pavel Dan, însă trimiteri frecvente sunt făcute la experiența comunității. Sensurile limbajului echivoc sunt de

Scanned with OKEN Scanner

regulă decriptate de narator, care din principiu nu agreează ambiguitatea semantică. Personajele însă se exprimă verosimil, în gura lor fiind pusă inclusiv imprecaţia de factură populară. Tensiunea raporturilor prin excelenţă conflictuale din familia Urcăneştilor se eliberează astfel spontan, vorbirea devenind instrumentul defulării. La impresia de realism brutal dată de nuvelele scriitorului ardelean a contribuit fără îndoială şi expresivitatea cinică a vorbirii personajelor. "- Îi vremea să crape," comentează Ana înrăutăţirea stării bătrânului Urcan. "...Altă treabă nu face, numai şade şi mâncă, iar de moarte nici gând n-are"(p. 35), spune la rândul său Ludovica. Mai tolerant, naratorul alege într-o asemenea circumstanţă exprimarea eufemistică: "Urcan a început să arate cu mâna poarta raiului"(p. 140). Sublinierile nu erau absolut necesare, ele indicând într-o manieră ostentativă interpretarea.

Regionalismele contribuie la consolidarea autenticităţii, ele apărând cu o frecventă apreciabilă în textul lui Pavel Dan. Cuvinte ca "a cormălui", "ceglău", "cucuruz" localizează cu strictețe nuvelistica scriitorului ardelean, pentru cititorul din orice timp şi orice spaţiu. Prozatorul nu mizează însă pe efectul minor al pitorescului.

Opera lui Pavel Dan nu prezintă o omogenitate perfectă din punctul de vedere al obiectivităţii atitudinii narative. În mod paradoxal, infuzii lirice consolidează formula realismului, contrabalansând partea întunecată a viziunii. Inserţiile poetice se limitează la un metaforism de esenţă populară. Realismul brutal este alterat şi de intruziuni ale patetismului, ca în scena morţii lui Urcan, dezminţind lipsa de sentimentalitate a naratorului.

Din opera unui scriitor în general neutru, cum este Pavel Dan, nu lipsesc accentele proprii categoriei eticismului ardelenesc. Conotaţiile ideologice ale textului sau finalitatea extraartistică, didacticistă capătă uneori o transparenţă inestetică: "Întâmplarea de la Turda, deţinerea lui Luca şi toate micile şi tragicele întâmplări ale unei naţii oropsite îi umplură sufletul..." (p. 65). Pentru a-şi exprima convingerile, Pavel Dan utilizează instrumentul convenţional al personajului-ecou, postură în care apare preotul din *Îl duc pe popa*. O astfel de reconstituire cu accente demonstrative a suferinţelor suportate de românii ardeleni este nuvela pluriepisodică *Iobagii*.

Alterarea formulei realismului lui Pavel Dan este amplificată de prezenţa fantasticului de esenţă folclorică. În povestirea *Copil schimbat*, atmosfera pregătitoare pentru confruntarea cu forţele

Scanned with OKEN Scanner

malefice este conturată prin aglomerarea unor detalii cu o evidentă funcție anticipativă. Coincidența de motive cu predecesorii în spațiul literaturii se apropie uneori de imitație, în aceeași povestire putând fi recunoscute imagini din *La hanul lui Mânjoală*. Spre deosebire de povestirea lui I.L. Caragiale, fantasticul nu este păstrat în limitele ambiguității, sursa misterului fiind dezvăluită, în spiritul determinist al lui Pavel Dan: "De copil învățase cum se oprește diavolul"(p. 155).

I.L Caragiale mai poate fi recunoscut în schițele satirice sau în analiza psihozei din povestirea *Uliana*, însă Rebreanu rămâne modelul proxim. Cel puțin două dintre trăsăturile de stil evidente ale autorului lui *Ion*, folosirea intensă a comparației sau a prezumtivului, sunt practic copiate. Evident, exactitatea expresiei și nu eleganța stilistică reprezintă scopul acestei maniere de a scrie. Imitația merge și mai departe, putând fi recunoscute motivul rebrenian inițial al drumului, exclamația vitalistă în fața imensității pământului sau chiar gestul simbolic al sărutării acestuia.

La o privire obiectivă, evoluția virtuală ca prozator a lui Pavel Dan rămâne de domeniul faptelor incontrolabile. Printre altele, scriitorul ar fi câștigat cu siguranță în rafinament artistic, prin acumularea experienței scrisului. Partea scrisă a operei reprezintă însă suficient pentru recunoașterea unei identități stilistice indiscutabile.

NOTE

1. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 379: "În cartoanele-studiu pentru o mare compoziție care au rămas, totul se învârtește în jurul economiei agrare".
2. Vezi Mircea Braga, *Postfață* la Pavel Dan, *Schițe și nuvele*, București, Editura Minerva, 1985, p. 294.
3. Vezi Sergiu Pavel Dan, în *Introducere* la Pavel Dan, *Urcan bătrânul*, Cluj, Editura Dacia, 1987, p. 5 – 29.
4. Vezi Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 338 .
5. Cornel Regman, *Pavel Dan*, în *Confluențe literare*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 6.

Scanned with OKEN Scanner

IX. NICI UN RÂND PENTRU CONTEMPORANI (ALEXANDRU PHILIPPIDE)

Una din cunoscutele arte poetice ale lui Alexandru Philippide, *Promontoriu,* formula esența programului scriitorului: "Dar nici un vers pentru contemporani" (*Visuri în vuietul vremii*, p. 164). În aceeași măsură, declarația de intenții este valabilă pentru proza sa. Philippide nu se situa însă în totalitate în afara sensibilității timpului. Formula tradițională, dincolo de variațiile semnificative, era reprezentată de romanele lui G. Călinescu, Ion Marin Sadoveanu, Cezar Petrescu etc. De conservatorism se poate vorbi în acest caz doar în contextul larg al modelului romanesc european, prin atitudinea respectuoasă față de convențiile abstracte ale genului, ale romanului de tip balzacian în particular.

Floarea din prăpastie este o narațiune[1] construită cu ajutorul contrastului, ca principiu narativ. Din această perspectivă, o diferență structurală față de esența antinomică a poeziei scriitorului nu există. Se poate susține că proza lui Philippide, în ansamblul său, este scrisă într-un spirit geometric, sintagma în acest caz fiind un mijloc de caracterizare. Psihologia personajelor cel puțin, redusă la o viziune categorială, este privită simplist, efectul fiind însă studiat. Interesul pentru psihologia personajelor este declanşat mai întâi de raportul atipic din interiorul cuplului conjugal al soților Budu. "Viorica domina pe Budu atât prin fizic cât şi prin spirit" (II, p.83), sintetizează naratorul omniscient din *Floarea...* situația de vasalitate a soțului. Raportul conjugal este creionat de Philippide într-un spirit ironic de nuanță clasicistă, scriitorul recurgând în acest sens la aluzia mitologică, frecventă şi în poezia sa. Astfel, Viorica este percepută din perspectivă hiperbolică. Ea are "modestia unei zeități alungate din Olimp" (p. 47), "aerul de Diană surprinsă", fiind "ca o zeiță a perfecțiunii feminine" (p.47), "ființa superioară, divinitatea coborâtă din cer" (p. 50). Din punct de vedere social însă, ea aspiră la "lumea bună", pe care o înțelege, prin intermediul vocii naratorului, ca "o societate de oameni înalți, bine îmbrăcați, cu titluri, decorații şi idei serioase" (p. 55). Din perspectiva viziunii bovarice a cuplului, în care

Scanned with OKEN Scanner

Viorica îşi impune punctul de vedere, sfera socială ţintă este formată exclusiv din "lume bună", "distinsă", "respectabilă". Perspectiva este în acest caz cu certitudine atribuită protagoniştilor. epitetele determinative cu ajutorul cărora ei califică elita socială fiind alese de Philippide dintre cele care reprezintă esenţa convenţionalismului lingvistic. Pentru sugerarea stereotipiei de gândire, Budu, posesorul unui simţ hipertrofiat al convenţiilor sociale, este pus să se exprime în şabloane de limbaj: "Spiritul lui crescut în respectul ierarhiei nu găsea epitet mai admirativ decât acela de superior: om superior, inteligenţă superioară, cultură superioară, conversaţie superioară..." (II, p. 129). Viaţa domestică a soţilor Budu este şi ea descrisă cu ajutorul unor asemenea expresii ironice. Se poate susţine că ironia reprezintă sentimentul dominant în atitudinea narativă, la concurenţă cu omniscienţa. Nuanţa bovarică din firea Vioricăi este şarjată de narator inclusiv printr-o incursiune în trecut, în care sunt jalonate etapele parvenirii. Se profilează astfel, în fundalul romanului, contrastul dintre arivism şi olimpianismul rolului conjugal.

În terminologia lui E.M. Forster[2], Budu reprezintă cu siguranţă, la apariţia în spaţiul operei, un exemplu de personaj plat. Philippide subliniază în mod particular tocmai caracterul previzibil al gesturilor sale, plasând astfel accentul pe modalitatea de configurare a personajului. Protagoniştii sunt prezentaţi în schimb într-o manieră caleidoscopică, probă de rafinament în arta romanescului[3]. În prima parte a romanului, Budu este construit în maniera tipică a unui antierou. Incursiunea naratorului în trecutul personajului consolidează platitudinea caracterului: "Ştefan Budu, timid şi indolent în tot ceea ce nu era ştiinţă pozitivă şi viaţă cu program, fusese premiant întâi la liceu, apoi eminent student în fizico-chimice..." (II, p. 14). Intenţia de amplificare a surprizei contrastului devine, citind retrospectiv, excesiv de studiată. Spiritul eminamente pozitivist urmează să fie pus în contact cu latura iraţională a existenţei. Pe un plan al experienţei sociale, secundar însă, candidul Budu (situabil alături de personajul voltairian sau de "idiotul" dostoievskian)[4] va cunoaşte un eşantion din pseudoelita bucureşteană. În partea a doua a romanului, Budu exemplifică un caz tipic al conflictului dintre minte şi inimă, temă favorită a literaturii carteziene franceze din secolul al XVIII-lea, încheiat însă *ŕ rebours*, prin triumful simbolic al pasiunii şi nu al raţiunii. Motivele sufleteşti sunt urmărite cu claritate şi cu distincţie, însă disecţia analitică nu

Scanned with OKEN Scanner

poate opera datorită schematismului psihologic al personajelor, a căror viață interioară, simplificată, se reduce la câteva categorii abstracte.

Formula omniscienței tinde la scriitor spre transformarea într-o adevărată narațiune în narațiune. Aproape în totalitate, capitolul al X-lea este un raport al povestitorului cu privire la mutația structurală survenită în conștiința lui Budu, "om fără însușiri", la apariția compensatorie a exoticei Mara Dor.

Mintea personajului este încercată de fenomene psihice analogice cu cele naturale. Autorul nu recurge la noțiuni abstracte, ci la metaforism. În viața sufletească a lui Budu, inițial imaginată ca un spațiu configurat în manieră geologică, au loc "surpări", "furtuni", făcând loc sentimentului, comparat cu "un fluviu revărsat" sau cu alte forțe remodelatoare ale naturii. Inițial plat, Budu manifestă tendința către statutul de personaj imprevizibil, însă metamorfoza este descrisă excesiv de mecanic.

Pentru a reprezenta geometria unei psihologii tipic carteziene, Philippide folosește cu o redundanță semnificativă metafora construcției, pentru a sugera rigiditatea personajului: "edificiu de obișnuințe și de prejudecăți" (p. 201); "compartimente egale și incomunicabile" (p. 195); "fațadă" etc., intruziunea erotismului fiind o "dărâmare", "reclădire", "spărtură", "intrare". Reprezentările arhitectonice ale sentimentului sunt utilizate cu predilecție. Iubirea lui Budu pentru Mara Dor este "construirea unui obiect frumos și fragil" (p. 224). O probă în plus a cartezianismului viziunii constă în simetria constantă a contrastelor în maniera de a scrie a lui Philippide: "El începu să considere drept urât, mărunt și superficial tot ceea ce altădată i se păruse frumos, mare și adânc" (p. 225). Protestele timide ale lui Budu față de legile nescrise ale cuplului conjugal sunt hiperbolizate, Philippide folosind, ironic, cuvinte ca "împotrivire", "independență", "răzvrătire" și chiar "revoluție". Expresiile sunt utilizate pentru a exprima punctul de vedere al soției alertate. Replicile lui Budu evoluează și ele de la autocenzurarea reprezentată de predominanța clișeelor de limbaj la expresia spontană a emoției, în apropierea deznodământului. Însuși modul în care personajul dispare respectă regula situațiilor tipice, cu deosebire că de această dată *qui pro quo*-ul va fi aservit unui final tragic, uciderea lui Budu dintr-o confuzie a femeii geloase. Și în

Scanned with OKEN Scanner

Îmbrăţişarea mortului, povestirea din 1942[5] , finalul este rocambolesc.

Accelerarea epică este provocată de introducerea în partea a doua a romanului a unui alt cuplu, cu rol secundar, format din Emil Racliş şi Mara Dor. Emil "fusese boemul familiei, răzvrătitul acestui neam de vechi boiernaşi" (p. 85). Nonconformismul caracterologic definitoriu face din el un personaj romanesc prin excelenţă, în prezentarea sa putându-se distinge inclusiv nota picarescă. Complementară prin structură este Mara Dor, din categoria personajelor care generic ar putea fi numite "exotice", excentrice în raport cu tipurile sociale. Numele însuşi este în mod evident semnificativ eufonic[6]. Este accentuată în text nuanţa magnetică simbolică a personalităţii sale, trăsătură distinctivă a unui tip literar de feminitate misterioasă: "Femeia aceasta avea în înfăţişarea ei o mare putere de ademenire, o vrajă delaolaltă senzuală şi mistică..." (p. 116). După Nicolae Balotă, Mara-Dor ar avea şi "rolul personajului psihopomp; ea călăuzeşte sufletul lui Ştefan Budu în dragoste şi spre moarte"[7]. Cert este că personajul îşi face apariţia prefigurat într-un vis cu evident caracter premonitoriu[8].

"Lumea bună" spre care soţii Budu îşi canalizează energia este constituită din tipuri tradiţionale, selecţionate însă, poate simbolic, din epoci diferite. Alături de picaro (Emil) sau de femeia exotică, generalul Babic constituie o ipostază particulară a militarului fanfaron. Cernea este comic prin grandomanie, el atribuindu-şi cu ingenuitate atenţia distributivă napoleoniană sau calităţile intelectuale ale omului universal.

Philippide este un autor livresc prin excelenţă, ca G. Călinescu sau alţi critici importanţi din epocă autori de literatură. În *Îmbrăţişarea...*, motivul dublului, sub forma fratelui necunoscut care îşi revendică partea de moştenire este romantic ca esenţă. Însuşi leit-motivul *Florii..* se înscrie într-o paradigmă evidenţiată în însuşi textul romanului: "...Omul care n-a visat niciodată...aproape tot atât de extraordinar ca omul care şi-a pierdut umbra (...) Ce-i asta? Un titlu?" (p. 45). Sintagma ar fi fost un titlu potrivit pentru un roman, însă excesiv de livresc, acesta fiind probabil motivul pentru care Philippide l-a evitat.

Pe parcursul romanului, într-o manieră care din nou poate fi calificată drept tradiţională, se configurează un leit-motiv al visului. Acesta corespunde cu declanşarea conflictului epic însuşi. În mod

Scanned with OKEN Scanner

simbolic, Budu va părăsi spațiul existenței banale, intrând în cel al romanescului. În text, ruptura corespunde cu vizita la Assani. Deplasarea atenției narative de la menajul soților Budu către un spațiu nou corespunde cu o schimbare panoramică de mediu, în spiritul romanului de tip balzacian. Însuşi leit-motivul este dezvoltat mecanic, fiecare accident oniric, amplificat, dezvăluind fără dubii intenționalitatea autorului.

"Vis" înseamnă într-o accepție strictă act psihic şi, pe un plan simbolic, convingerea - de tip cartezian - într-o ordine raționalistă a lumii, cu o nuanță de prozaism totodată. Efectul motivului "omului care n-a visat niciodată" constă în banalitatea incidentului care declanşează intriga, primul vis al unui om de 45 de ani. Onirismul nu conține nimic care să iasă din tiparele schemelor psihanalitice[9]. În visele lui Budu apar simboluri transparente —o femeie blondă, un schelet – luate din recuzita imaginarului romantic, uneori prezentând nuanțe macabre. Dincolo de retorica imagistică, onirismul are la Philippidc o scmnificație pur cromatică, naratorul atrăgând atenția asupra opoziției color/incolor[10]. Din perspectiva dihotomiei dintre real şi imaginar, este justificată constatarea că "visul însuşi absoarbe elemente ale realului, contrăgându-le apoi metamorfozate straniu, colorate halucinant, caleidoscopic înlănțuite"[11]. Semnificația metaforei care dă titlul este învăluită în obscuritatea specific onirică. Reprezentare arhetipală, aceasta conține dualitatea formată de pulsiunile esențiale ale Erosului şi Thánatosului[12]

Spațiile închise proprii peisajului citadin oferă de fiecare dată oportunitatea introducerii interludiului descriptiv, mediul fiind zugrăvit mai mult din reflex al tehnicii balzaciene. Personajele secundare intră în scenă acompaniate de caracterizarea aferentă, după tot tipicul realist. Convenția romanescă este însă doar mimată, din moment ce fizionomia personajelor apare reprezentată în maniera artei cubiste: "Totul în el era colțuros ca la o statuie cubistă, cu linii drepte şi în unghiuri, de la nasul paralelipipedic până la degetele cu vârfuri drepte" (p. 53). Detaliile fizionomice ale altor personaje au o formă sferică etc. Oraşul - cadru al romanului prin excelență citadin este perceput auditiv, din interiorul unui spațiu închis inclus, ca zgomot de fond mai ales. Astfel îi apare lui Budu Bucureştiul, la fel ca Iaşul în *Îmbrățişarea...*, prin contrast cu liniştea rustică a conacului de pe Repedea[13]. O bună parte din nuvelă este ocupată, de altminteri, cu conturarea mediului. Interiorul conacului

Scanned with OKEN Scanner

entomologului Manole Brumă nu se încadrează într-o tipologie sociologică, ci este mai curând atipic, inclusiv prin reflectarea unei personalități originale[14]. Semnificația malefică a figurii spațiale a conacului[15], este consolidată de alegorismul incomunicabilității: "Ce stranie idee avusese arhitectul acestei case să nu facă să comunice direct nici o odaie cu alta!" (II, p. 171). Epitete revelatorii ca "pereți galbeni şi coşcoviți", "dâre cenuşii", "ornamente crăpate şi roase", "aer pleoştit şi trist", "clădire veche", "enormă şi lăbărțată", "fără simetrie" atenționează asupra dimensiunii simbolice[16] a atmosferei. O schițare a poeticii tainei poate fi întrevăzută. Colecția de entomolog a lui Manole Brumă apare astfel ca un adevărat muzeu al ororilor[17]; imaginea cărților rare, bizareria arhitecturală etc. amplifică aşteptarea, preparând misterul testamentului. Tematic dar şi stilistic, în pofida inserțiilor realiste (cu rol de relevare a insolitului prin contrast), nuvela se înscrie pe linia unui autor favorit ca E. A. Poe[18], a estetiştilor etc. O situație detectivistică tipică – testamentul pierdut – se află în centrul de interes al nuvelei. Însuşi finalul – moartea accidentală a celor doi frați - dincolo de nuanța sa macabră, este specifică romanului foiletonistic. Devenită clişeu, situația poate fi recunoscută în modele ca *Prăbuşirea casei Usher*[19]. Parțial cel puțin, ca atmosferă povestirea se încadrează în categoria literaturii gotice[20].

O expresie a contrastului, dominant în *Floarea* ... poate fi considerată opoziția dintre real şi fantastic. La Philippide, miraculosul este conservat între limitele ambiguității; în *Floarea...*, capătă forma spiritismului, subiect de "roman" prin definiție, înainte de a constitui un punct de atracție pentru romantici. Atmosfera mistică are şi rostul epic de a accelera demolarea fundamentului raționalist al lui Budu.

O notă dacă nu singulară, atunci rară în peisajul literar al timpului este perspectiva scientistă, mai evidentă prin discursul metalingvistic al naratorului, care explică termeni de spiritism, entomologie etc. Viziunea trebuie numită însă pseudopozitivistă, inclusiv prin faptul că "ştiința" îndeplineşte funcția paradoxală, ca în lirica lui Philippide, de declanşare a sentimentului poetic.

Formula anacronică a omniscienței este folosită de Philippide cu o acurateţe care demonstrează rafinamentul. Naratorul dezvăluie cu nonşalanță studiată monologul interior al personajelor, stările sufleteşti sau resorturile subconştiente care le animă. Principiul autenticității, la modă în epocă, este implicit denunțat ca simplu

Scanned with OKEN Scanner

artificiu narativ de escamotare a ficționalității. Tradiționalismul procedeelor comice sugerează intenția de a folosi ostentativ tehnici al căror efect este bine verificat de experiența artistică. Un personaj reproduce intenționat greșit numele lui Budu, pentru a-i reaminti insignifianța socială; comicul de limbaj se bazează alteori pe calambur. Intimidat de prestigiul ministrului cu preocupări spiritiste, Budu își trădează starea de emotivitate prin bâlbâială. Scenele de invocare a spiritelor sunt ocazii de exersare a *qui-pro quo*-ului. Conformistul Budu își imaginează lumea spiritelor divizată în ierarhia socială rigidă în care el însuși crede etc. Pentru un scriitor rafinat, prezența unor procedee relativ demonetizate, prin utilizarea în sfera unui romanesc uzat trebuie privită cu circumspecție. Comicul de limbaj, de exemplu, implică probabilitatea unei intenții dacă nu parodice, atunci măcar mimetice. Un alt scop al autorului putea fi afirmarea unui tradiționalism atemporal, fără nuanțe autohtoniste însă, aceasta putând fi chiar trăsătura distinctivă esențială a stilului scriitorului.

NOTE

1. Majoritatea criticilor optează, în cazul *Florii...*, pentru încadrarea în genul nuvelistic;
2. Vezi E. M. Forster, *Aspecte ale romanului*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.
3. Vezi Horia Avrămuț, *Alexandru Philippide*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1984, p. 139 – 140.
4. Vezi Nicolae Balotă, *Introducere în opera lui Al. Philippide*, Bucureşti, Editura Minerva, 1974, p. 223.
5. Idem, *ibidem*, p. 207 – 208 .
6. Vezi George Gibescu, *Alexandru Philippide*, Bucureşti, Editura Albatros, 1985, p. 187.
7. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 222.
8. George Gibescu, *op. cit.*, p. 191.
9. Vezi Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 214 ş. u.
10. Vezi Horia Avrămuț, *op. cit.*, p. 155.
11. Idem, *ibidem*, p. 156.
12. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 215: "Astfel apare motivul *florii în prăpastie*, a seducției pe care, deopotrivă, Erosul şi Moartea, înainte de toate

Scanned with OKEN Scanner

prin intermediul Visului o exercită asupra naturii încorsetate dar lipsite de apărare a unui cvadragenar".

13. Vezi Horia Avrămuț, *op. cit.*, p. 140.

14. Idem, *ibidem*, p. 145: "Plecat dintre cei vii, Manole Brumă este totuși un personaj care umple cadrul epic, un caz interesant de personaj – absență, care patronează întreaga tramă a fabulei".

15. Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 195: "Însăși organizarea casei devine o alegorie a lipsei de comunicare între locuitorii ei…".

16. Vezi George Gibescu, *op. cit.*, p.197 – 198.

17. Vezi Horia Avrămuț, *op. cit.*, p. 145.

18. Vezi Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 206.

19. George Gibescu, *op. cit.*, p.194: "Coincidențele fatale sunt mai numeroase, fără a se exagera în direcția romanului gotic, hipertrofie a senzaționalului până la irațional"; N. Balotă, *op. cit.*, p. 191: "Ne amintim, în legătură cu prozele lui, de tenebrele, misterele, urile bizare, de patimile ambivalente şi de senzațiile romanului gotic…".

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIA TEXTELOR FOLOSITE PENTRU EXEMPLIFICĂRI

Blecher, M. — *Întâmplări din irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Vizuina luminată*; Ediție îngrijită, tabel cronologic și referințe critice de Constantin M. Popa și Nicolae Țone, Craiova/București, Editura Aius/Editura Vinea, 1999

Caragiale, Mateiu I. — *Opere*, ediție, studiu introductiv și note de Barbu Cioculescu, București, Editura "Fundației Culturale Române", 1994

Dan, Pavel — *Schițe și nuvele*, București, Editura Minerva, 1985

Holban, Anton — *Opere*, I, ediție de Elena Beram, București, Editura Minerva, 1997, *Parada dascălilor*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1958

Petrescu, Camil — *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război*, București, Editura pentru Literatură, 1962
Patul lui Procust, Galați, Editura, Porto-Franco, 1994
Teatru, I-IV, București, ESPLA, 1957-1959

Philippide, Alexandru — *Scrieri*, I-IV, București, Editura Minerva, 1976-1978

Sadoveanu, Mihail — *Neamul Șoimărești lor. Zodia Cancerului. Creanga de aur*, București, Editura Eminescu, 1986
Divanul persian, București, Editura Minerva, 1971

Vinea, Ion — *Opere*, I-IV, ediție critică și prefață de Elena Zaharia Filipaș, București, Editura "Minerva", colecția "Scriitori români", 1984-1997

BIBLIOGRAFIE CRITICĂ (SELECTIVĂ)

Alonso, Amado — *Materie și formă în poezie*, prefață de Mihai Zamfir, București, Editura Univers, 1982

Alonso, Dámaso — *Poezie spaniolă*, prefață de Sorin Mărculescu, București, Editura Univers, 1977

Arion, George — *Alexandru Philippide sau drama unicității. Încercare de portret interior*, București, Editura Eminescu, 1982

Vlad, Ion — *Cărțile lui Mihail Sadoveanu*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981

Vlad, Ion — *Pavel Dan. Zborul frânt al unui destin*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986

Vossler, Karl — *Din lumea romanică*, București, Editura Univers, 1986

Warren, Austin
Wellek, René — *Teoria literaturii*, București, Editura pentru Literatură, 1969

Zaharia, Elena — *Ion Vinea*, București, Editura Cartea Românească

XXX — *Arte poetice. Antichitatea*, București, Editura Univers, 1970

XXX — *Mihail Sadoveanu*, antologie,comentarii, tabel de Fănuș Băileșteanu, București, Editura Eminescu, 1973

XXX — *Al. Philippide*, antologie alcătuită și îngrijită de George Gibescu, București, Editura Eminescu, 1972

XXX — *Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1972

XXX — *Arte poetice. Antichitatea*, București, Editura Univers, 1970

XXX — *Camil Petrescu*, prefață, notă asupra ediției, antologie, cronologie și bibliografie de Paul Dugneanu, București, Editura Eminescu, 1984

XXX — *Ion Vinea*, antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie selectivă de Gheorghe Sprințeroiu, București, Editura Eminescu, 1986

XXX — *Mateiu Caragiale*, studiu, antologie și aparat critic de Alexandru George, București, Editura Eminescu, 1985

XXX — *Pentru o teorie a textului*, București, Editura Univers, 1980

XXX — *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, prolegomene și antologie de Mihail

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Cuvânt introductiv 5

I. Preliminarii teoretice

1. Metamorfozele ideii de stil 10
2. Despre metodă 23

Note 33

II. Balcanismul ca tipologie (Mateiu I. Caragiale) 39

1. Capodopera distrusă 41
2. Infernul balcanic 48
3. Căile libertății 65
4. Reîntregirea genurilor 86
5. Straturile operei 96

Note 108

III. Monotonia semnificativă (M. Sadoveanu) 112

Note 131

IV. Un regizor al textului (Ion Vinea) 134

Note 148

V. Logica sentimentelor (Camil Petrescu) 149

Note 163

VI. Romanul egocentric (Anton Holban) 164

Note 177

VII. Rețeaua de simboluri (M. Blecher) 178

Note 198

VIII. Literatura deterministă (Pavel Dan) 199

Note 206

IX. Nici un rând pentru contemporani (Alexandru Philippide) 207

Note 213

Bibliografia textelor folosite pentru exemplificări *215*

Bibliografie critică selectivă *215*

inv. 182400

Scanned with OKEN Scanner

În linii mari, lucrarea de față se înscrie în direcția denumită generic critică stilistică. Autorii care fac obiectul interpretării din această perspectivă sunt prozatori din perioada interbelică. Sunt puse în valoare calități estetice și, datorită conotației diacronice, este încercată, în forme atenuate, chiar o revizuire a valorilor, după criterii de ordin stilistic.

COLECȚIA
CRITICĂ ȘI ESEU

ISBN: 973-8003-61-x

Scanned with OKEN Scanner